

О. В. Васильева

Нить жемчуга



ИРАНСКОЕ
КНИЖНОЕ
ИСКУССТВО
XIV-XVII ВЕКОВ
в собрании
Российской
национальной
библиотеки



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



National Library of Russia

O. V. Vasilyeva

A String of Pearls

Iranian Fine Books
from the 14th to the 17th century
in the National Library
of Russia Collections

Saint Petersburg
2008



Российская национальная библиотека

О. В. Васильева

Нить жемчуга

Иранское книжное искусство
XIV-XVII веков
в собрании Российской
национальной библиотеки

Санкт-Петербург
2008

УДК 002 + 75.04/.05
ББК 76.10 + 85.143(3)
В19

Научный редактор: О. Ф. Акимушкин, канд. филол. наук, заведующий сектором
Среднего Востока Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН

Рецензенты: А. Т. Адамова, канд. искусствоведения, ст. науч. сотр. отдела Востока Государственного Эрмитажа;
А. А. Иванов, канд. ист. наук, ведущий науч. сотр. отдела Востока Государственного Эрмитажа;
О. М. Ястребова, науч. сотр. отдела рукописей Российской национальной библиотеки

Редактор: С. А. Давыдова, канд. филол. наук

Перевод на английский язык: М. П. Дубянская

Редактор перевода: Ч. Мелвилл, ун-т Кембриджа

Дизайн: Т. В. Богданова

Верстка, допечатная подготовка: А. Сушицкий

Автор приносит благодарность Институту Кеннана (США) за предоставленную возможность ознакомиться с рукописными и книжными собраниями Вашингтона

The author would like to thank the Kennan Institute (US) facilitating studies of manuscript and book collections in Washington

Предлагаемое вниманию читателей издание посвящено одной из наиболее ценных в художественном отношении коллекций Отдела рукописей Российской национальной библиотеки — персидским рукописным книгам XIV–XVII веков.

На страницах издания приводятся данные о формировании собрания, дается краткая история развития искусства книги Ирана, но главное — здесь представлены лучшие образцы переплетов, каллиграфии, орнаментального убранства и миниатюры. Отдельная глава посвящена шести шедеврам рукописной книги XVI века — их художественным особенностям, мастерам и заказчикам, обстоятельствам их появления и истории бытования.

Содержание

6	Предисловие
11	Врата рая. <i>Переплет</i>
25	Чистота письма — чистота души. <i>Искусство каллиграфии</i>
33	Золото, лазурит и немного фантазии. <i>Художественное оформление</i>
41	Остановись мгновенье — ты прекрасно! <i>Миниатюра</i>
57	Музей личного пользования. <i>Альбомы–муракка</i>
65	Шедевры книжного искусства эпохи Тахмаспа I
104	Библиография
	Contents
107	Introduction
109	The gates of Eden. <i>Binding</i>
113	Pure soul — pure writing. <i>The calligraphic art</i>
114	Gold, lapis lazuli and some fantasy. <i>Ornamental design</i>
116	Linger ye moment you are so fair! The miniature
120	A private museum. <i>Muraqqa–albums</i>
121	Masterpieces of fine books in the time of Tahmasp I
129	Source references

Предисловие



Нанизывание жемчуга — метафора поэтического творчества. Сродни ему и труд каллиграфа: как поэт составляет из звуков слова и строфы, так и выходящие из-под пера мастера жемчужины округлых букв складываются в нити строк.

Для чего каллиграфы переписывали книги? Казалось бы, ответ очевиден — для того, чтобы их читали. Однако, когда смотришь на вышедшие из придворных мастерских рукописи, понимаешь, что эти произведения искусства предназначены не столько для чтения, сколько для лицезрения и осязания, для получения эстетического удовольствия, для приведения в гармонию состояния души. Именно гармония — ключевое слово для понимания

сути иранского искусства книги. Гармония в сочетании всех элементов: фронтисписов, начальных заставок—*унванов*, заставок—разделителей, миниатюр и переплета, в пропорциональности почерка и организации пространства (соотношение между текстом и полями, высотой и шириной листа, между элементами букв и т. п.). Огромное значение при этом имеет комбинация цветных и черных глянцевых чернил, лощеной бумаги, разноцветных полей, золота, красочных орнаментов и миниатюр, золотого тиснения кожного покрытия или красок лакированного переплета. На самом деле таких книг, которые бы полностью отвечали высоким требованиям искусства, сохранилось не так уж много: некоторые повреждены временем, некоторые — нетактичной реставрацией, некоторые — неумным желанием новых владельцев приукрасить доставшееся им сокровище. Впрочем, шедевров никогда не бывает много, ведь их появление на свет сопряжено с рядом условий и обстоятельств, как финансового, так политического и социального порядка, а самое главное — с волей патрона.

История персидского книжного искусства теснейшим образом связана с историей Ирана. Смены династий и правителей, войны и междоусобные распри, казалось,

должны были препятствовать развитию искусства. Стоит вспомнить и о том, что для большинства правящих династий на территории Ирана XII–XIX веков персидский язык и культура не были родными. Газневиды, Тимуриды, туркмены Черного барана (Кара-Коюнлу) и Белого барана (Ак-Коюнлу), Сефевиды, Каджары были тюрками, и при их дворах говорили на тюркских языках. Однако, становясь правящей, инородная династия была обречена подчиниться могучей древней культуре Ирана, встать в ряд не только с предыдущими династиями, но и с легендарными эпическими правителями. Видимо, пытаясь продемонстрировать правомерность своего пребывания у власти, вчерашние турки очень быстро приобщались к традициям персов, к их литературе и искусству.

Большую роль для развития иранской культуры сыграло включение Ирана в состав обширной монгольской империи (1256–1335). Оно объединило на некоторое время страну и принесло с собой значительный элемент китайской художественной традиции. То художественно-культурное явление, которое получило впоследствии название «искусство иранской книги» окончательно сложилось именно в этот период при дворах правите-

лей в городах Тебризе, Багдаде и Ширазе. Так, например, в Ширазе в первой половине XIV века при Инджуидах, наместниках провинции Фарс, был создан особый стиль книжной иллюстрации. Позднее, во второй половине XIV века здесь сложился специфический орнаментальный стиль. От этого времени дошли первые книги, написанные новым почерковым стилем — *насталиком*.

Вторжение Тимура в Иран в 1370 году разрушило ставший привычным уклад и на непродолжительное время притормозило процесс производства художественной книги. Однако уже при сыне Тимура Шахрухе (1405–1447), сделавшем своей столицей Герат, начала складываться гератская школа. Ее создание связано с именем сына Шахруха Байсонгур-мирзы, который организовал библиотеку-мастерскую (Акимушкин, 1994).

Именно в таких библиотеках — *китабханах* — при дворах правителей и наместников создавались истинные шедевры книжного искусства. В них работали известные каллиграфы, декораторы, миниатюристы, переплетчики. При правителе из династии Тимуридов Султан-Хусайне Байкара (1470–1506) в его библиотеке в Герате трудились такие признанные мастера, как каллиграф Султан-Али Машхади, художник Камал ад-дин Бехзад, орнаменталист Йари-музаххиб.

Вторая четверть XVI века — время процветания *китабханах* при дворе шаха Сефевидской династии

Тахмаспа I (1524–1576) в Тебризе. Эта мастерская сыграла огромную роль в развитии книжного искусства и предопределила его на долгие годы. Тебризская школа этого периода нагляднее всего представлена в Российской национальной библиотеке. Впрочем, есть здесь и прекрасные образцы, выполненные позднее — во второй половине XVI века в Мешхеде, Казвине и Исфахане.

Иран знал и «массовое» производство иллюминированной книги, например в Ширазе в XVI веке на заказ можно было изготовить вполне добротную копию, эффектно украшенную золотом и яркими миниатюрами (Акимушкин, 1993, с. 112–113).

Было бы ошибочным считать, что массовое ремесленное производство иллюстрированных списков, рассчитанное на более широкий круг читателей, быстро вытеснило индивидуальное, штучное изготовление книги. Однако оно по многим причинам постепенно начинает приходить в упадок. В то же время европеизация вкусов венценосных патронов дала толчок новому, но вторичному по сути, направлению в миниатюре XVII века. Нельзя сказать, чтобы в XVII–XIX веках в Иране не создавали обильно иллюстрированных и художественно оформленных книг, однако среди них уже не было тех образцов изысканного вкуса и высочайшего мастерства, какие можно найти среди манускриптов XIV–XVI веков. Со временем все больше и больше начинает цениться книга предыдущих

веков, возрастает ее «антикварное» значение.

Затруднительно сказать, сколько в придворных мастерских было создано книг высокого художественного уровня, и не только на персидском языке — ведь в Иране в силу исторических причин писали и на арабском, и на тюркских языках. В то же время книги на персидском языке создавались и за пределами Ирана: в Индии, Турции, в Мавераннахре, причем зачастую иранскими мастерами. (Такие работы мы оставляем за рамками данного альбома.)

Естественно предполагать, что значительное число высокохудожественных иранских книг хранится в библиотеках и музеях Ирана. Хранилища Турции также могут похвастать отменными образцами персидского книжного искусства: рукописи находились среди дипломатических даров и военных трофеев, а турецкие султаны и знать всегда их высоко ценили. В библиотеках Индии есть не только персидские рукописи, созданные в этой стране, но и привезенные из Ирана. Прекрасные коллекции собраны в библиотеках Великобритании, Франции (Richard, 2000) и других стран Европы, а также в музеях Соединенных Штатов Америки. В этом ряду хранилища Петербурга, и прежде всего Императорская Публичная — Российская национальная библиотека, занимают далеко не последнее место.

Как попали произведения искусства Ирана в город белых ночей и холодных зим? История

формирования восточных фондов Российской национальной библиотеки — тема большая и интересная (Vasilyeva, 1996; Васильева, 2005). Первые персидские рукописные книги поступили в составе собрания Петра Петровича Дубровского, секретаря российского посольства во Франции. В 1805 году его коллекция легла в основу Депо манускриптов. Однако ни у Дубровского, ни у П. К. Фролова, собрание которого было куплено в 1817 году, не было каких-либо изысканных персидских книг.

Наиболее ценные персидские рукописи поступили в Библиотеку в 1828 году как трофей в войне с Ираном. Из находящегося в г. Ардебиле хранилища при гробнице родоначальника династии Сефевидов шейха Сефи были получены 166 манускриптов, в основном произведений персидских поэтов, причем за них было заплачено золотом (Борщевский, 1984). Это книгохранилище знаменито тем, что шах Аббас I в первой трети XVII века делал в него значительные вклады. Именно из этих шахских даров и были выбраны наиболее ценные с художественной точки зрения книги.

В 1829 году от Николая I поступили рукописи, происходящие из личной библиотеки шаха Каджарской династии Фатх-Али. Причиной их появления в Петербурге стали трагические события, незадолго до этого имевшие место в Тегеране, а именно гибель полномочного министра при Персидском дворе А. С. Грибоедова и большинства членов российской

дипломатической миссии. С извинениями к императору был послан 16-летний внук шаха Хосров-мирза, который среди прочих подарков привез и 18 книг (Минорский, 1923; Костыгова, 2003).

Восточные рукописи, поступившие до середины XIX века, нашли отражение в печатном каталоге академика Б. А. Дорна «Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothèque Impériale Publique de St. Pétersbourg», вышедшем в Петербурге в 1852 году. Шифры включенных в него книг начинаются с имени составителя каталога и содержат порядковый номер описания. Приобретения последующих лет составили фонд «Персидская новая серия» (ПНС). В него вошли, например, две замечательные коллекции, принадлежавшие российским дипломатам (Васильева, 2004а).

Собрание Д. И. Долгорукова, в 1845–1854 годах бывшего полномочным посланником и министром при Персидском дворе, было куплено в 1859 году. Из 99 рукописей 90 — персидских, более половины из них исторического содержания, что объясняется интересом владельца к истории. С художественной точки зрения это собрание уступает только Ардебильскому (Костыгова, 1982).

Еще одна примечательная коллекция была куплена у наследников другого российского посланника — И. О. Симонича, служившего в Тегеране в 1832–1838 годах. Приобретения 1868 года насчитывали 27 рукописей, еще 4

были куплены в 1915 году (Костыгова, 1975; Васильева, 2003). Как нам недавно удалось установить, Симоничу принадлежал и замечательный альбом — *муракка*, хранящийся под шифром Дорн 489. В последний год своего пребывания в Иране Симонич послал его в дар Николаю I, который тогда же передал альбом в Библиотеку (Васильева, 2004б).

Персидские рукописи поступали и в составе других собраний, например дипломата-востоковеда Н. В. Ханькова (1865) и профессора Казанского университета Ф. И. Эрдмана (1875), генерал-губернатора Туркестана К. П. фон Кауфмана (1871–1876) и бухарского эмира Алим-хана (1913). В этих коллекциях и даже среди поступлений последних лет есть старые (начиная с XIV века), орнаментированные и иллюстрированные книги.

В целом XIX век можно назвать временем накопления, а век XX — временем изучения и публикации. Первым, кто обратил внимание на украшения персидских рукописей, был директор Библиотеки А. Н. Оленин, который в своих «Археологических трудах» привел прориси персидских миниатюр из «Шах-нама» 1333 года (Дорн 329). Но он использовал их как материал для сравнения с археологическими находками.

Как это ни странно, персидские рукописи Библиотеки совершенно проигнорировал заведующий отделением искусств В. В. Стасов при подготовке двух своих альбомов: «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и

нового времени» (СПб., 1884–1887) и «Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских» (СПб., 1902). В первом альбоме он опубликовал в числе прочих и образцы орнаментов двадцати двух восточных рукописей Публичной библиотеки, кроме персидских и еврейских (последние были изданы им совместно с Д. Г. Гинцбургом отдельным альбомом). Во второй книге Стасов рассматривает восточные миниатюры зарубежных собраний. Великий русский критик, как известно, во всем искал самобытность и, возможно, доведенные до совершенства образцы придворного искусства казались ему излишне рафинированными и бездушными.

Особую роль в изучении персидских миниатюр в целом сыграл шведский ученый Ф. Р. Мартин. В 1912 году он издал в Лондоне свое объемное монографическое исследование «The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century», второй том которого представляет собой альбом большого формата, содержащий 271 лист черно-белых иллюстраций. Удивительно, но Мартин ввел в научный оборот чуть ли не все персидские миниатюры экстра-класса, принадлежащие Библиотеке! Он выявил и опубликовал 26 миниатюр школ Бехзада, Султан-Мухаммада, Риза-и Аббаси. Мартин использовал три альбома — *муракка* и четыре списка поэтических сочинений, однако не указал шифров, что впоследствии создало некоторые трудности.

О персидских миниатюрах Библиотеки писал Б. П. Денике в работах «Искусство Востока» (Казань, 1923) и «Живопись Ирана» (М.; Л., 1938). К конгрессу по иранскому искусству Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов опубликовали книгу «Иранские миниатюры в рукописях «Шах-намэ» ленинградских собраний» (М.; Л., 1935), в которой отражены и списки Библиотеки.

Во второй половине XX века к персидским рукописям обращались исследователи из республик Советского Союза: М. М. Ашрафи в Таджикистане, А. Ю. Казиев и К. Керимов в Азербайджане, Г. А. Пугаченкова, Х. и Ф. Сулеймановы в Узбекистане.

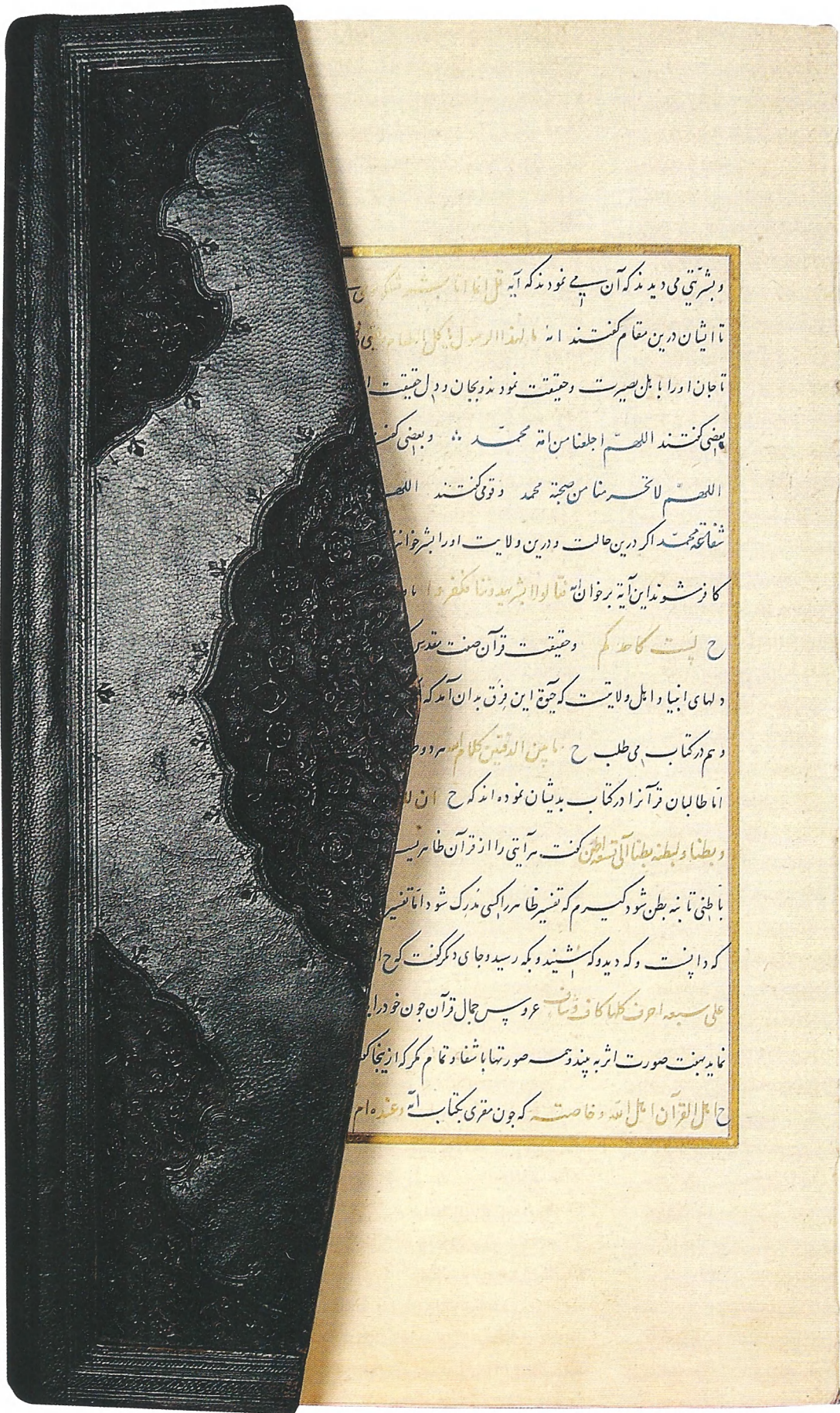
Персидский фонд активно изучали ленинградские-петербургские исследователи, среди них — Л. Т. Гюзальян, О. И. Галеркина, А. Т. Адамова. Особого внимания заслуживает серия альбомов «Восточная миниатюра и каллиграфия», вышедшая по инициативе и под общей редакцией И. А. Орбели. Альбом «Образцы каллиграфии Ирана и Средней Азии XV–XIX вв.» (М., 1963) составлен многолетним хранителем восточных фондов Отдела рукописей Библиотеки Г. И. Костыговой, а над изданием «Персидские миниатюры XIV–XVII вв.» (М., 1968) работали О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов. Уместно отметить особый вклад О. Ф. Акимушкина в изучение персидских рукописей Библиотеки: о них речь идет чуть ли не в каждой его статье, посвященной искусству книги Ирана.

Из последних работ особого внимания заслуживает альбом, подготовленный В. Г. Лукониным и А. А. Ивановым и выпущенный на нескольких европейских языках (Loukonine–Ivanov, 1996). Это богато иллюстрированное издание посвящено памятникам иранского искусства начиная с X века до н. э. и кончая XIX веком, хранящимся в музеях и библиотеках бывшего Советского Союза. Одиннадцать манускриптов нашего собрания, выбранные А. А. Ивановым, заняли среди них достойное место.

Надо признать, что персидские рукописи Российской национальной библиотеки недостаточно известны за рубежом. С тех пор как Мартин издал свою монографию, исследователи как правило предпочитают публиковать лишь небольшой круг выявленных им миниатюр — общепризнанных шедевров. В этом отношении не стали исключением и международные выставки, в которых Библиотека принимала участие: организаторы хотят видеть все те же шедевры.

Наш альбом призван не только еще раз привлечь внимание к уникальным фондам Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, но и дать хотя бы беглое представление о развитии искусства книги, а также продемонстрировать несколько истинных перлов — памятников книжной культуры Ирана, достойных занять почетное место в сокровищнице мирового искусства.

На с. 6. «Ученик». Миниатюра из альбома. 2-я четверть XVI века.
Дорн 148, л. 27



و بشرتی می دیدند که آن پیغمبر بود که آیه قل انما بسبب شکری
تا ایشان درین مقام گفتند انما لان هذا الرسول اكل الحرام و بنی
آجان او را باطن بصیرت و حقیقت نمودند و بجان و دل حقیقت
بعضی گفتند اللهم اجعلنا من امة محمد و بعضی گفتند
اللهم لا تخسرنا من سجنه محمد و قوی گفتند اللهم
شفاعت محمد اگر درین حالت و درین ولایت او را بشو خواند
کا فرشتگان این آیه بر خوانند و ما را بشوید و ما را کفر و
رحمت کا حد کم و حقیقت قرآن صفت مقدس
دلمای انبیا و اهل ولایت که حقیق این فرق بدان اند که
و هم در کتاب می طلب ح ما بین الدقیقین کلام الله سر و وسط
اما طالبان قرآن را در کتاب بدیشان نموده اند که ح ان لا
و بطننا و بطننا آلی تسوین گفت بر آیتی را از قرآن ظاهر نیست
باطنی تا نه بطن شود کیسرم که تفسیر ظاهر را کسی ندرك شود اما تفسیر
که داپنت و که دید و که شنید و که رسید و جای دیگر گفت که ح
علی سید احمد که کاف و نشاء ع و پس جمال قرآن چون خود را
نماید بنیت صورت اثر به پند و مس صورتها با شفا و تمام مکر که از بجا که
ح اهل القرآن اهل الله و خاصته که چون معرفی کتاب آیه وعده ام

Врата рая

Переплет

Книга начинается с переплета, как храм начинается с врат. И это — не просто красивое сравнение. С одной стороны, тисненые кожаные переплеты нередко по орнаменту напоминают резные деревянные двери. С другой стороны, открывая крышку переплета, мы попадаем в храм книги, многие элементы оформления которого ассоциируются с архитектурным декором. Правда, в персидской рукописи не встретишь арок, характерных для византийской традиции и древнееврейских рукописей; нет в них колонн и «мозаичных» фронтисписов, которыми изредка украшали ранние Кораны. Лишь иногда заставка-*унван* приобретает форму купола, и лишь недолгое время миниатюры имеют сходство с настенной живописью. Однако орнаментальное убранство персидской книги по краскам и рисунку чрезвычайно близко декору архитектурных памятников, в первую очередь — мечетей и дворцов. Конечно, такую близость легко объяснить тем, что в придворных мастерских создавали не только книги; в них работали и над украшением построек, возводимых по приказу шахов. И все же изначально сакральное отношение к книге как к данной Творцом и к слову (в том числе и написанному) как к ипостаси Бога — основная причина правомерности аналогии «храм-книга». Речь идет о книге-кодексе — сброшюрованных тетрадах, заключенных в переплет. Удивительно, но именно эта форма книги, возникшая в начале новой эры и получившая распространение сначала в христианской среде, на протяжении многих веков создавалась только последователями трех монотеистических религий: иудеями, христианами и мусульманами.

По всей видимости, персидское книжное искусство не знало тяжелого деревянного переплета, в который надо было заключать пергаменные листы. Конечно, на территорию Ирана

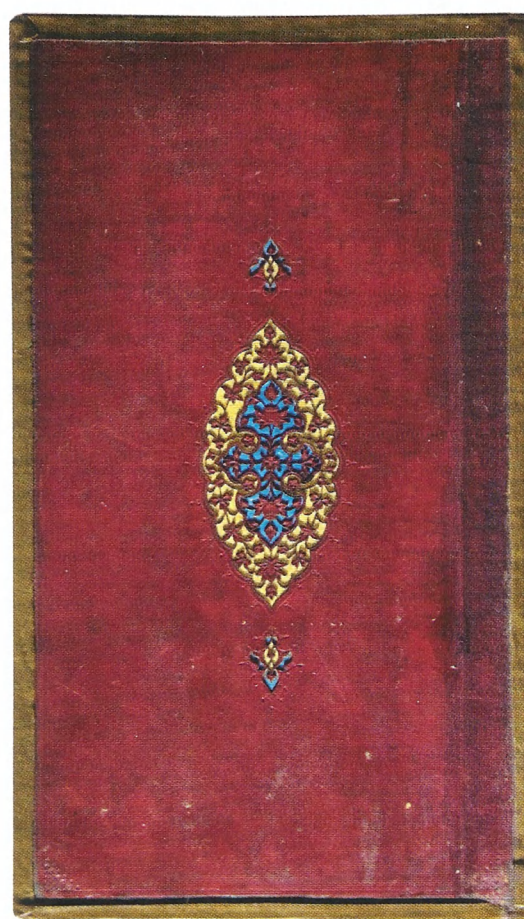
Ил. 1 (с. 10). Черный кожаный переплет с традиционной схемой тиснения. «Сливки истин в раскрытии тонкостей» («Зубдат ал-хакаик фи кашф ад-дакаик») Айн ал-Кузата ал-Хамадани. На арабском языке. Шаввал 884 / декабрь 1479 – январь 1480. Каллиграф Султан-Али подписался *тахаллусом* Иакуби. Это означает, что книга была изготовлена для султана Иакуба из династии Ак-Койунлу. Переплет и орнаментальное убранство выполнены почти одновременно с перепиской в одной из резиденций Ак-Койунлу: в Тебризе или Ширазе. В целом книга представляет собой замечательный образец роскошного, но одновременно строгого оформления религиозного сочинения.
Дорн 252

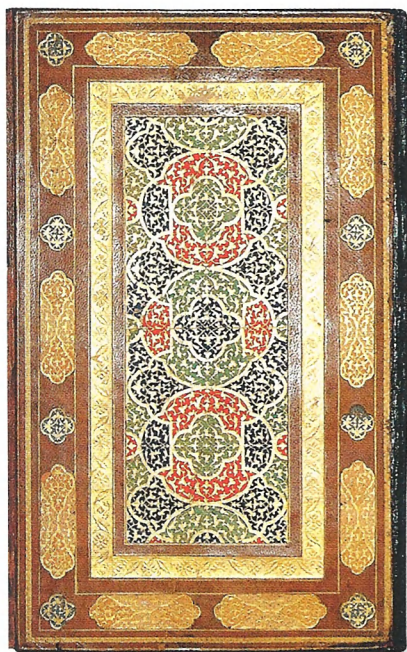


Ил. 2–3. Кожанный переплет с неглубоким тиснением (слева). Внутри — ажурный средник и медальоны-*сартурундж* (справа). Интересно, что для изготовления медальонов на внешней и внутренней сторонах крышек использовался один штамп (вверху). Переплет современен рукописи. «Диван» Амир Хосрова, переписан 28 рамадана 869 / 24 мая 1465 года в Багдаде каллиграфом Махмудом Пир-Будаки.
ПНС 104

привозились пергаменные Кораны, но персоязычная рукопись — бумажная, а ее переплет сделан на картонной основе. Трудно сказать, кто первым стал производить такие легкие крышки. Бумага как материал письма и одновременно материал для изготовления картона пришла из Китая на Ближний Восток через Центральную Азию (в Самарканде бумагу производили уже во второй половине VIII века). Но использовали ли ее для изготовления книги-кодекса до того, как она дошла до арабов, и какой был переплет у такой книги, мы не знаем. Вероятнее всего, вместе с исламом и арабским письмом Иран воспринял у арабов и форму книги, и материал, и технологии изготовления, в том числе и переплета. Косвенным доказательством тому может служить наличие у мусульманской книги клапана, предохраняющего обрез. Этот элемент встречается в древних коптских переплетах, из которых арабы Египта могли его позаимствовать.

Картонные крышки покрывались кожей, на которую наносилось тиснение, зачастую позолоченное. Наиболее часто встречается следующая схема: в центре средник-*турундж* круглый, овальный или миндалевидный, по углам — угольники. Такая схема украшения определенно была заимствована из арабского переплета. В Иране к ней добавились рамка, составленная из





продолговатых картушей, и небольшие ромбовидные медальоны (*сартурундж*) над и под средником. В то же время значительные изменения претерпели форма элементов тиснения и орнаментальное наполнение. В арабском переплете орнамент как правило намечен более или менее тонкой углубленной линией. В переплете персидском акцент делается на глубокий рельеф: выпуклый, чаще растительный (иногда весьма условный) орнамент отчетливо проступает на фоне «дна» (ил. 1). Эти изменения можно объяснить тем сильнейшим влиянием китайского декоративно-прикладного искусства (Stanley, 2003), которое переплетное дело испытало, чуть ли не в большей степени, чем все персидское искусство. Мир образов обогатился лотосами и курчавыми облаками, фениксами, драконами и крылатыми львами. Они надолго прижились на иранской почве и вполне проявились в декоре переплета. Кроме того, китайские изделия из резного затвердевшего лака явно впечатлили иранских переплетчиков, которые стали их имитировать в другом материале — коже. Это видно не только в тиснении на внешней стороне крышек, но и в отделке внутренних сторон. Техника «кожаной сетки» (или *leather filigree*) представлена уже на переплетах XV века (ил. 3).

Для ее изготовления мастер штамповал на кожаном лоскуте элемент декора, затем удалял с помощью режущего инструмента лишние фрагменты кожи, а полученную ажурную сетку инкрустировал в кожаное покрытие, накладывая непосредственно на окрашенный краской картон основы. Видимо, в начале XVI, а возможно, уже в конце XV века технология изготовления таких ажурных орнаментов была существенно усовершенствована. Переплетчики стали использовать одновременно до пяти слоев

Ил. 4–5. Золотой тисненый переплет. Внутренняя сторона (слева) украшена окаймленной двумя рамками сеткой. Переплет изготовлен в 1580–е годы. Текст заключенной в переплет поэмы «Мяч и клюшка» Арифи переписан в Герате Мир Али ал-катибом до его отъезда в Бухару в 1529 году.

ПНС 106

Ил. 6. Кожаный переплет с глубоким тиснением двух уровней и позолотой нескольких оттенков. 1580–е годы. «Диван» узбекского поэта Навои переписан Султан-Мухаммад-и Нуром (ум. 1534).

Дорн 563



очень тонкой кожи. Так, при помощи одного штампа-средника с одного раза можно было получить комплект для всего переплета: два слоя кожи использовались как средники, еще два разрезались на четыре равные части (в результате чего получались восемь угольников), а из пятого слоя делали полусредник и два угольника для клапана. Таким же ускоренным способом изготовлялись и другие элементы декора: картуши и медальоны.

Во второй половине XVI века ажурная сетка все чаще стала занимать почти всю внутреннюю поверхность крышки. Видимо, это было связано с тем, что декор внешней стороны также перестал ограничиваться традиционной схемой: вся наружная поверхность могла быть занята тиснением. Окаймленное рамкой прямоугольное поле часто представляет собой повторяющийся орнамент иногда с включением в общую композицию традиционных средника и угольников. Такие переплеты встречаются уже на книгах, изготовленных в Ширазе начиная с 1520-х годов. Их же характеризует и развернутый фронтиспис, обильно украшенный золотом и синей краской, зачастую повторяющий традиционную схему декора переплета. Позднее такой тип переплета получает широкое распространение (ил. 5–6).

Видимо, еще в середине XV века на внешней стороне крышек появляется «тисненная миниатюра», чаще изображающая птиц и зверей в райском саду или в лесу

Ил. 7. Черный кожаный переплет с «тисненной миниатюрой», на которой изображен Маджнун среди зверей. Заключенная в этот переплет поэма Низами «Хосров и Ширин» переписана в 937 / 1531 году в Герате каллиграфом Султан-Мухаммад-и Нурум.
Дорн 346





Ил. 8. В красный кожаный переплет с золотым тиснением заключена поэма «Искандар-нама» турецкого автора Ахмади. Список выполнен в Герате в 929/ 1523–1524 году (см. ил. 37), но переплетен, видимо, позднее.
Дорн 565



Ил. 9. Обращает на себя внимание средник этого переплета, тиснение которого полностью повторяет тиснение предыдущего средника. Однако его «дно» ровное и не имеет рельефного штриха. В переплет заключены разрозненные газели Хафиза, оформленные в эстетике альбома-муракка.
ПНС 556

(Aslanapa, 1979, p. 80–82, 86). Такое тиснение первоначально было «слепым» (ил. 7), во второй половине XVI века его обычно покрывали золотом (ил. 22–27).

Особое место в книжном искусстве занимает лаковый переплет. Заимствованная из Китая техника живописи лаковыми красками по дереву претерпела в Иране существенные изменения. Лаковый (точнее лакированный) персидский переплет представляет собой картонную поверхность, на которую наклеен лист бумаги, грунтованный (возможно, в состав грунта входил лак), окрашенный одним цветом, чаще черным, затем украшенный орнаментом или миниатюрой и покрытый слоем лака. Первоначально орнамент лакированного переплета повторял традиционную схему декора и выполнялся золотом по черному фону. Затем начали использовать другие краски, в них стали добавлять перламутровую крошку, орнамент усложнялся, появ-



Ил. 10. «Диван» Алишера Навои 1551 года заключен в лакированный переплет, на одной крышке которого изображены сразу три сцены из поэм «Лайли и Маджнун» и «Хосров и Ширин». Такая плотность насыщения небольшого пространства сюжетами — редкое явление.
Дорн 561

лялись цветы и деревья, птицы и звери (ил. 12). Очевидно, что в создании такого переплета принимали участие орнаменталист или миниатюрист, причем зачастую это были те же художники, которые иллюстрировали и украшали саму рукопись. Если переплет украшался фигуративной живописью, то обычно это были сцены с участием то ли реального, то ли мифического правителя или юного принца. Он то восседает на троне в окружении приближенных и музыкантов в «райском саду», то выезжает на охоту (ил. 11), то отдыхает под деревом у ручья. На некоторых переплетах можно видеть сцены из известных поэм, например, из «Хосров и Ширин» (ил. 10).

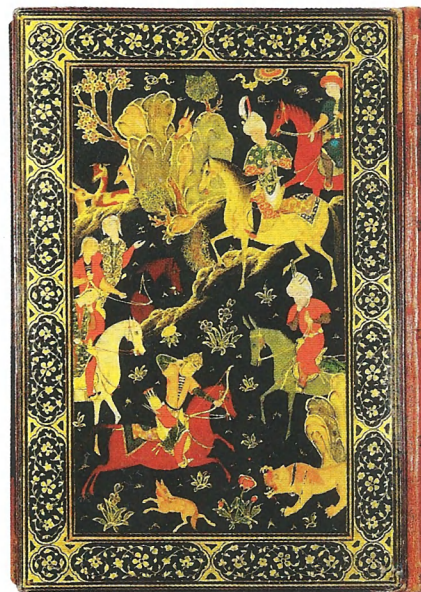
Промежуточную позицию между тисненым и лакированным переплетом занимает комбинированный переплет, сочетающий в себе элементы золотого тиснения с орнаментированной золотом лакированной поверхностью (ил. 17–18). В этом случае в качестве основы для лакированной части используется не бумага, а свободные от тиснения участки кожи. Комбинированные переплеты встречаются нечасто и, как представляется, исчезают к середине XVI века.

Изучение персидского переплета сопряжено со многими трудностями, и главная из них — датировка. Наличие указанной

каллиграфом даты переписки зачастую лишь сбивает с толку, поскольку книга могла переплетаться позднее и неоднократно. Причин тому несколько. Во-первых, переплет — элемент книги, наиболее подверженный разрушению. Особенно это касается корешка и брошюровки, поскольку они не рассчитаны на полное раскрытие блока. Книгу надо было читать, положив на специальную подставку, угол раскрытия которой составлял примерно от 90 до 120°. Во-вторых, каллиграфически исполненный список мог быть по каким-то причинам вовсе не переплетен. К таким можно отнести работы мастеров Герата начала XVI века, которые вывозились и Сефевидами, и Шибанидами, попеременно завоевывавшими город. И, наконец, декор переплета относительно быстро выходил из моды, и новый владелец желал украсить свой «брильянт» новой оправой. Этот процесс особенно интенсивно протекал во второй половине XVI века, а точнее, в 1570–1580-е годы. Обилие переплетов именно этого периода на рукописях более раннего времени, причем переплетов, отражающих весь спектр достижений в области книжного искусства, привело к известной путанице во взглядах на время и место их изготовления. Некоторая доля «вины» лежит, видимо, и на мастерах тебризской мастерской второй четверти XVI века, особенно, если учесть, что среди них наверняка были и гератские переплетчики, использовавшие свой предыдущий опыт и орудия производства — штампы для тиснения.

В этом отношении весьма показательны четыре переплета из собрания Библиотеки. В трех из них заключены рукописи,

Ил. 11. Лакированный переплет со сценой охоты из «Хосров и Ширин» предназначен для более объемной рукописи, чем заключенная в него поэма «Четки праведных» («Субхат ал-абрар») Абд ар-Рахмана Джами. Середина XVI века.
Дорн 429



Ил. 12. Лакированный переплет «Дивана» Сухайли нельзя датировать временем его переписки каллиграфом Султан-Али, то есть концом XV — началом XVI века, и отнести к Герату, поскольку этому мешают следующие обстоятельства. Во-первых, крышки на несколько миллиметров короче блока, а значит — предназначались не для него. Кроме того, оформление внутренних сторон крышек по краскам и общему стилю близко оформлению переплета «Хосров и Ширин» 1531 года (Дорн 346; ил. 7). Пейзаж на наружных сторонах отдельными деталями близок лакированным переплетам 1530–1540-х годов, а композицией и фигурами животных даже напоминает «тисненные миниатюры» 1580-х годов (см. ил. 27).
Дорн 452

Ил. 13. Ажурные кожаные картуши, украшающие внутренние стороны крышек четырех переплетов:

«Пятерица» Навои 898 / 1492–1493 года.

Дорн 560

Ил. 14. «Диван» Навои, переписанный в Тебризе в 934 / 1527–1528 году.

ТНС 56

Ил. 15. «Диван» Навои с миниатюрами тебризской школы конца 1520–х годов.

ТНС 58

Ил. 16. «Мяч и клюшка» («Гуй ва чаутан») Арифидина 931 / 1524–1525 года (см. ил. 84–95).

Штамп зеркально симметричен трем предыдущим.

Дорн 441

Ил. 17. Комбинированный переплет «Пятерицы» Навои, переписанной в 898 / 1492–1493 году. В поздней приписке

переплетчиком назван Султан-Али Харави (Гератец).

Дорн 560



переписанные в Тебризе в середине — второй половине 1520-х годов (две точно датированы), а четвертый переплет принадлежит «Пятерице» Алишера Навои 1492–1493 года. Между тем, их объединяет в одну группу штамп, с помощью которого были изготовлены картуши рамки с внутренней стороны крышек (ил. 13–14). Кроме того, тиснено-лакированные снаружи крышки одной из тебризских рукописей очень близки внешней отделке переплета более ранней гератской «Пятерицы» (ил. 17–18). Означает ли это, что все четыре переплета были изготовлены примерно в одно время в Тебризе? Или, быть может, переплетчик в конце XV века работал в Герате над одной книгой, а, переехав в Тебриз, в 1520-х годах украсил остальные три? Ответив на эти вопросы, мы получим ответ на вопрос, когда и где появился комбинированный переплет. Собственно то же можно сказать и о лакированном переплете. Считается, и даже не без основания, что он появился в конце XV века в Герате (Stanley, 2003, p. 189), но опубликованные образцы не дают твердой уверенности в этом.

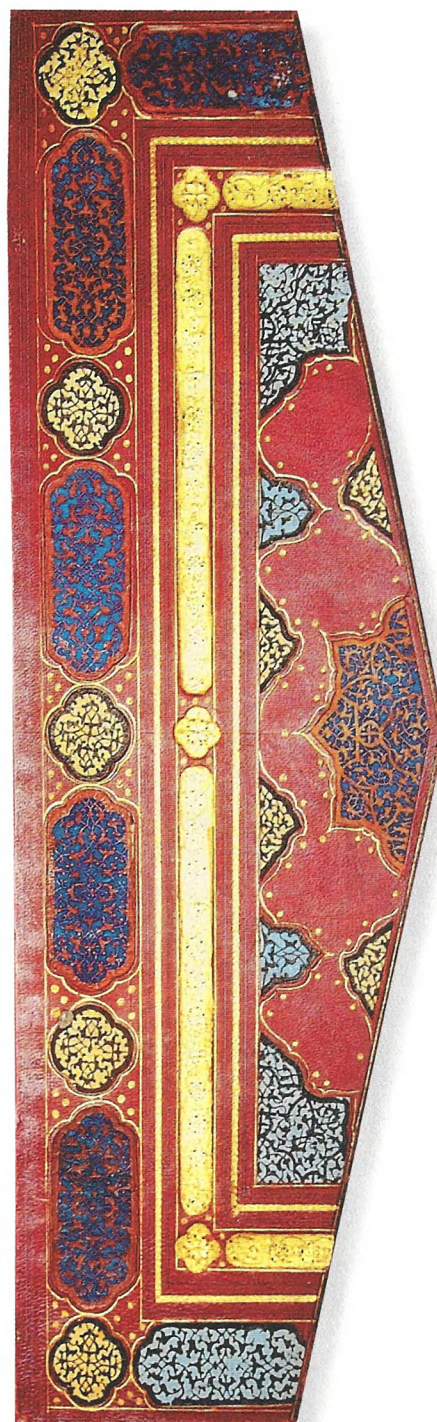
Иранскому переплету посвящена обширная библиография (Абраменко–Ястребова, 2003; Creswell et al., 1957), однако нельзя сказать, чтобы эта тема была всесторонне изучена. Более того, учитывая перечисленные особенности этого вида книжного искусства, легко догадаться, что публикация неверно датированного переплета лишь усугубляет непонимание процесса появления и развития того или иного типа переплета. На этом фоне особое значение приобретают образцы, которые можно более или менее точно датировать. В Библиотеке есть только два таких переплета XVI века. В первый из них, имеющий дату 983 / 1575–1576 год, заключена более ранняя рукопись (ил. 19, 21), а во второй, датируемый 1580-ми годами — более поздняя рукопись (ил. 22–24). Последнее обстоятельство, а также тот факт, что имеющиеся в нашем распоряжении переплеты с «иллюстрациями» к поэмам «Хосров и Ширин» или «Юсуф и Зулейха» принадлежат рукописям другого содержания, можно рассматривать как аргумент в пользу предположения об изготовлении крышек не для конкретной книги. Трудно представить, что мастера безжалостно отдирали их от готовых книг. Скорее в мастерских имелся небольшой запас крышек. Возможно также, что переплетчики, как каллиграфы и миниатюристы, могли иногда работать не только на патрона, но и на рынок. Переплеты второй половины XVI века, хотя и крайне редко, но встречаются на книгах XVII и даже XVIII веков.



Ил. 18. Клапан комбинированного переплета «Дивана» Навои, переписанного в 934 / 1527–1528 году в Тебризе.
ТНС 56

Ил. 19. На внешней стороне рамки клапана, в верхнем картуше написана дата изготовления крышек переплета — 983 / 1575–1576 (см. ил. 102–103), в то время как заключенная в него поэма Джами «Златая цепь» переписана в 956 / 1549 году (Loukonine-Ivanov, 1996, p. 180, 183; Иванов, 2008). Ажурный средник на внутренней стороне крышек и клапана (ил. 21) полностью совпадает со средником переплета другой рукописи — «Прекрасные имена Бога» (ил. 20), поэтому и его мы можем датировать тем же периодом, хотя текст переписан в конце XV — начале XVI века (см. ил. 31).

Дорн 434



Ил. 20. Внутренняя сторона клапана.
Дорн 56

Ил. 21. Внутренняя сторона клапана.
Дорн 434



Ил. 22. Переплет кожаный с золотым тиснением «Звери и птицы в лесу». Имя переплетчика — Мухаммад-Заман ибн Мирза бек Табризи — написано золотом внизу (Loukonine-Ivanov, 1996, p. 174–175). Это единственный в Библиотеке переплет XVI века, имеющий подпись мастера. Переплет принадлежит «Куллийату» Навои, переписанному каллиграфом Назар-Али Файзи в 1001–1004 / 1592–1596 годах в г. Кизил-Агач Азербайджанском и Муганском для государственного деятеля и мецената Фархад-хана Караманлу. Однако другие работы переплетчика относятся к 1580-м годам (Vasilyeva, in print). Вероятно, крышки были изготовлены для другой цели, и лишь впоследствии использованы для «Куллийата» (Иванов, 2008).
Дорн 558



Ил. 23. Фрагмент переплета с именем мастера Мухаммад-Заман ибн Мирза бек Табризи.
Дорн 558



Ил. 24. Тот же штамп был использован для центрального поля переплета «Искандарнама» Низами в списке 990 / 1582 года. Известна по крайней мере еще одна переплетная крышка, центральное поле которой сделано с помощью очень похожего, но отличающегося небольшими деталями штампа. Это нижняя крышка «Пятерцы» Хосрова Дихлави, которая хранится в вашингтонской Галерее А. М. Саклера (Lowry, 1988, № 208; Lowry-Nemazee, 1988, pl. 74). При этом верхняя крышка этой рукописи соответствует верхней крышке нашего альбома-муракка Дорн 148 (см. ил. 25).
Дорн 347

Ил. 25. Золотое тиснение на верхней и нижней крышках и клапане альбома–муракка на первый взгляд одинаково. Очевидное отличие можно заметить лишь в нижнем левом углу. При более внимательном рассмотрении становится ясно, что для изготовления крышек использовались разные металлические доски–штампы, незначительно отличающиеся по размеру. Такая игра-загадка была понятна только тонкому знатоку и ценителю. В такой же переплет заключен список «Шах–нама» Фирдоуси из Музея Топ Капы в Стамбуле (шифр: Н-1513).

Крышки альбома–муракка имеют отличия и во внутренней отделке: даже кожа использована разного цвета. Но их объединяет рамка из картушей с одинаковой ажурной сеткой. Очевидно, что для альбома использовались готовые крышки, причем не снятые с другой книги, а взятые из старых запасов.

Весьма заманчиво атрибутировать эти переплеты с золоченой «тисненой миниатюрой», включая вашингтонский и стамбульский, одному переплетчику — Мухаммад–Заману Табризи и датировать их 1580–ми годами. Такому предположению как будто ничто не противоречит. В любом случае, этот мастер, осмелившийся подписать переплет, очевидно, сыграл значительную роль на кульминационном этапе развития искусства переплета.

Дорн 148

Ил. 26. Фрагмент клапана того же переплета.

Дорн 148

Ил. 27 (с. 23). Этот переплет, принадлежащий другому альбому–муракка, относится к тому же типу, что и предыдущие. Более того, его центральная часть по стилю и проработке деталей чрезвычайно близка работе Мухаммад–Замана Табризи. (Еще один такой же переплет принадлежит «Пятерице» Джами, хранящейся в Стамбуле в Музее Топ Капы под шифром TSM R. 888.) Впрочем, штамп изготовлял мастер по металлу, эскиз для него делал дизайнер–орнаменталист, а мастерство переплетчика заключалось в аккуратном использовании имеющейся доски в сочетании с другими элементами декора. Учитывая, что с внутренней стороны крышки не имеют очевидной близости с оформлением трех предыдущих переплетов, нам остается предположить, что штампы для «тисненых миниатюр» были созданы в одной мастерской, а пользоваться ими могли разные переплетчики.

Дорн 489





اللَّهُ وَلِيُّ النَّوْفُوفِ مِنْهُ الْهَذَا

قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلَى كَذِي مَرِي فِي مَرَّةٍ لَا رُشْدَ مِنْ جِهَةٍ نَجْعُ مِنْ جِهَةٍ نَجْعُ عَلَى رَأْسِ الْأَرْضِ فِي الْفَرْدِ

قَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ مَنْ كَثَرَ كَلَامُهُ كَثُرَ مَلَأُهُ

قَالَ أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ وَأَيُّهَا الْمُتَّقِينَ عَلَيْهِ الْخَيْرُ وَالسَّلَامُ خَلِيلُ الْمَرْءِ دَلِيلُ عَفْلِهِ
وَقَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ إِخْوَانُ الرِّمَانِ جَوَائِدُ الْعُيُوبِ وَقَالَ عَلَيْهِ الْخَيْرُ وَالْخَيْرُ
اسْتِرَاحَةُ النَّفْسِ فِي الْيَأْسِ وَقَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ بَرَكَتُ الْمَالِ فِي آدَاءِ الزُّكَاةِ

يَسْعَدُ الرَّجُلَ جِبَا حَبِ السَّعِيدِ وَقَالَ مَا نَدِمَ

السَّعِيدُ بْنُ أَبِي جَرْدَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مَنْ كَثَرَ كَلَامُهُ كَثُرَ مَلَأُهُ

قَالَ عِزُّ الْحُكَمَاءِ لَا مَلَأَ إِلَّا بِالْحَرِّ وَالْجَالِ لَا مَلَأَ إِلَّا بِالْمَاءِ وَالْعَارِ لَا عَارَ إِلَّا بِالْإِسَاءِ

بَنَّا إِلَى طَنْزِ أَصْفَهَا
الْمُسَيَّبُ بْنُ أَبِي جَرْدَةَ
النُّفُوفُ نَصِيرُ الْكَلْبِ
اللَّهُ الْمَلِكُ الْبَارِ
الْمُسَيَّبُ بْنُ أَبِي جَرْدَةَ
شَقَّ الْعَدُوَّ الْبَارِ

Чистота письма — чистота души

Искусство каллиграфии

Слово «рукопись» (manuscript, Handschrift, handwriting) включает в себя понятие письма. Трепетное отношение к слову написанному как к ипостаси Бога обусловило то особое внимание, которое уделялось в мусульманском мире искусству письма — каллиграфии.

Арабское письмо, принесенное вместе с исламом на иранские земли, было воспринято весьма творчески. Иранские мастера освоили древнейший почерковый стиль *куфи*, использовавшийся по большей части в архитектурном декоре, а также классическую шестерку почерков, которую составляют *мухаккак*, *райхани*, *сульс*, *насх* (ил. 29), *тауки* и *рика*. Персидские каллиграфы добавили к ним сначала *талик*, а затем из элементов *насха* и *талика* возник *насталик* (ил. 30). Этот почерковый стиль, создание которого традиция связывает с именем каллиграфа Мир-Али бен Хасана ас-Султани Табризи, получил широкое распространение и уже в XV веке стал основным при переписке поэтических текстов.

Хранящиеся в Российской национальной библиотеке рукописные книги и образцы письма знаменитых и неизвестных мастеров позволяют проследить историю развития каллиграфии как искусства (Костыгова, 1963), однако наша задача несколько скромнее — мы ограничимся кратким обзором работ выдающихся каллиграфов Ирана.

Известно немало одаренных мастеров, каждодневные упражнения и усердный труд которых сделали их работы предметами восхищения и собирательства. И все же современники отдавали предпочтение трем каллиграфам конца XV — первой половины XVI века. Это Султан-Али Машхади, Мир-Али Хара-ви и Шах-Махмуд Нишапури.

Ил. 28 (с. 24). Насир ал-муниши. Образец каллиграфии — несколько почерковых стилей на одном листе.

Мухаррам 948 / апрель-май 1541 года, Исфахан.

Страница из альбома.

Дорн 147, л. 36 об.

Ил. 29. *Насх* архаичного образца. «Шах-нама» Фирдоуси.

Конец джумада I 733 / начало февраля 1333 года.

Дорн 329

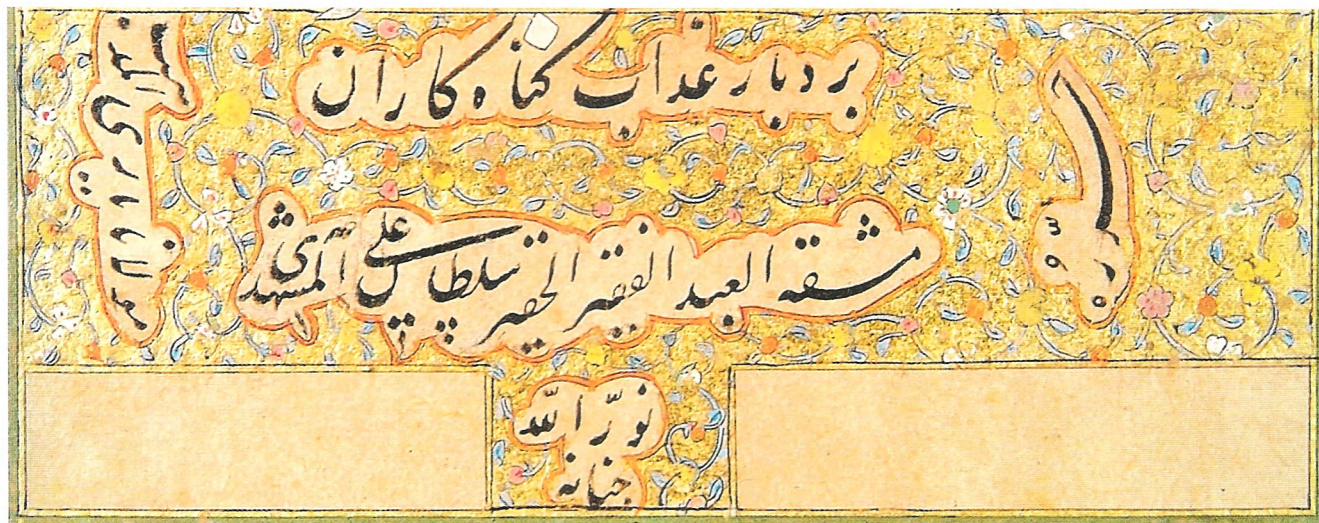


خدا را بر همه ملین است
نصرت تا ابد
ایستد
امید
جوانان کاغذ دوم
سختی بسیار
کمال از این
نیم از این

تہ کتاب المیمی بدستان

بسم الله الرحمن الرحيم

عليه السلام



Ил. 31. Султан-Али.
«Прекрасные имена Бога».
Дорн 56

Султан-Али Машхади (836–926 / 1432–1520) родился, учился и умер в Мешхеде, однако наибольшего расцвета его талант достиг в Герате при дворе Султан-Хусайна Байкара. Каллиграф был современником двух великих поэтов: персидского — Абд ар-Рахмана Джами и узбекского — Алишера Навои, для которого в 870 / 1465–1466 году переписал самый ранний из известных сборников его стихотворений (ил. 33). Поэту в ту пору было 25 лет, а каллиграфу — 33.

В Библиотеке хранится множество *кита*-образцов почерка, вмонтированных в альбомы, и 10 книг, вышедших из-под пера Султан-Али Машхади. Среди них заслуживает внимания сочиненный им в 1514 году стихотворный трактат по каллиграфии, строчка из которого стала заглавием данного раздела (ил. 32). В нем 84-летний старец рассказал о своей жизни, о поисках и достижении мастерства; поведал профессиональные тайны: сообщил рецепты изготовления сажевых и цветных чернил, требования, предъявляемые к бумаге и *калему* (тростниковой палочке), осветил вопросы теории и техники почеркового стиля *насталик*. Султан-Али сказал и о моральных качествах, которыми должен обладать каллиграф — воздержание от лжи, злословия, зависти и клеветы. Этот трактат-наставление молодым каллиграфам пользовался успехом в профессиональной среде. Позднее он был полностью включен в третью главу трактата о каллиграфах и художниках, составленного Кази-Ахмадом в конце XVI века (Кази-Ахмед, 1947; Qadi Ahmad, 1959).

Султан-Али оставил после себя плеяду учеников, последователей и подражателей, он довел до совершенства *насталик* и на столетие определил путь его развития. Сам он писал и мелким и крупным почерком, и ровным и не очень (особенно в старости), иногда делал ошибки, нагромождал буквы. Но никакие огрехи не мешали современникам и потомкам чрезвычайно

Ил. 30 (с. 26). Ранний *насталик* и сульс.
«Куллийат» Саади. 1380-е годы.
ПНС 551

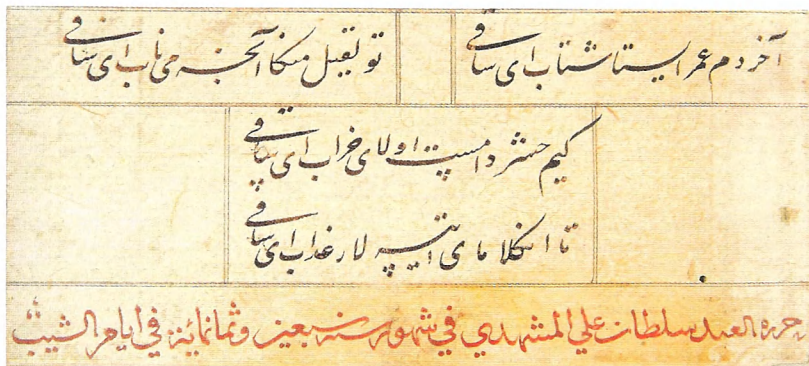


Ил. 32. Султан-Али. Трактат по каллиграфии. Автограф. Поля и переплет
1560-е — 1570-е годы.
Дорн 454

высоко ценить даже небольшие фрагменты, вышедшие из-под его пера.

Другой выдающийся каллиграф — Мир-Али Харави — был учеником Зайн ад-Дина Махмуда, у которого учился и Султан-Али. Он работал в Герате до 1529 года, когда был увезен в Бухару узбеками Убайдаллах-хана. Умер в 951 / 1544 году.

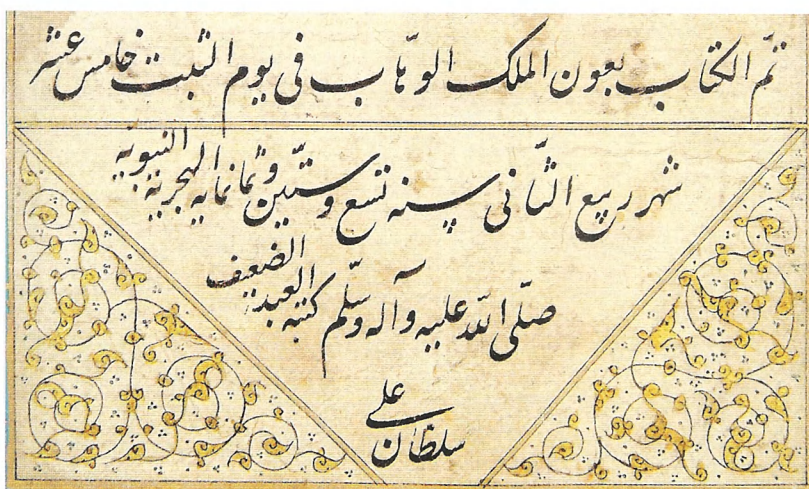
Историограф шаха Аббаса I Искандар-бек мунши передает следующий исторический анекдот. «Рассказывают, что в ту пору, когда мавлана Мир Али... стал широко известен, неоднократно притязал он на первенствующее положение мавланы Султана Али, но люди сведущие всегда принимали сторону мавланы Султана Али. Однажды его светлость Мир перед тем как отправиться к Мавлане взял три его редкостных, превосходно исполненных кита. Скопировал каждую и, перемешав их все между собой, пришел к Мавлане. Мавлана Султан Али стал в тупик, не зная, какая из них написана им. После длительного размышления он признал почерк мавланы Мир Али таким же совершенным, как и свой» (Акимушкин, 2004, с. 49). Этот рассказ показателен в том отношении, что демонстрирует высочайший авторитет Султан-Али с одной стороны, а с другой — «освящает» его мнением



Ил. 33. Султан-Али. «Ранний диван» Алишера Навои. 870 / 1465–1466 год.
Дорн 564



Ил. 34. Султан-Али. «Сорок преданий» («Чихиль хадис») Джами.
Шавваль 903 / май-июнь 1498 года.
Текст написан белилами.
Дорн 436



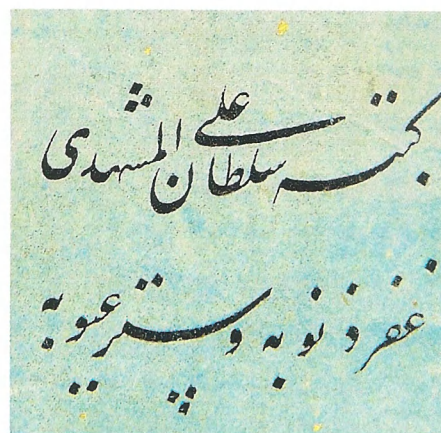
Ил. 35. Султан-Али. «Диван» Хафиза.
15 раби II 869 / 15 декабря 1464 года.
ПНС 141

качество работы Мир-Али. И не важно, насколько правдива эта легенда.

Совершеннейшим вымыслом является еще одна легенда, на этот раз связанная с именем третьего выдающегося каллиграфа — Шах-Махмуда Нишапури, который жил и работал в Тебризе еще при Исмаиле I (1501–1514). По сообщению турецкого историка Али-эфенди, Исмаил так ценил своего каллиграфа, что в 1514 году во время Чалдыранской битвы спрятал его вместе с художником Бехзадом, чтобы они не попали в руки туркам (Акимускин, 2004, с. 59–63). Правда здесь только в том, что Исмаил очень высоко ценил этих двух мастеров своего *китабхане*.

Шах-Махмуд продолжал работать в придворной мастерской и при Тахмаспе I вплоть до ее роспуска перед переводом столицы в Казвин в 1548 году. Затем каллиграф переехал в Мешхед ко двору Ибрахим-мирзы, там он и умер в 972 / 1564–1565 году.

Ил. 36. Султан-Али. «Газели» Шахи.
Дорн 419





Ил. 37. Мир-Али ал-катиб. «Искандар-нама» Ахмади.
Рамадан 929 / июль–август 1523 года, Герат.
Заказчик Дормиш-хан.
Дорн 565



Ил. 38. Шах-Махмуд. Сборник газелей
разных авторов. 958 / 1551 год.
Дорн 324

В конце XVI — начале XVII века особой известностью пользовались два каллиграфа, работавших для шаха Аббаса I. Это Али Риза-йи Аббаси (ум. после 1038 / 1628–1629), стоявший одно время во главе шахской библиотеки (см. ил. 117), и Мир-Имад ал-Хасани, его соперник в творчестве и в жизни (Акимушкин, 1962).

Мир-Имад родился в Казвине в 951 / 1553–1554 году, учился сначала у Малика Дайлами, а затем у Мухаммад-Хусайна Табризи, наставника Али Ризы. Он работал в разных городах Ирана, и, вероятно, в Турции, пока не переехал в новую столицу Исфахан.



Ил. 39. Образцы письма трех каллиграфов: Мир-Али (вверху), Султан-Али (внизу слева) и Али Риза-йи Аббаси (внизу справа). Страница из альбома-муракка, оформленного в конце XVIII века. ПНС 383, л. 5

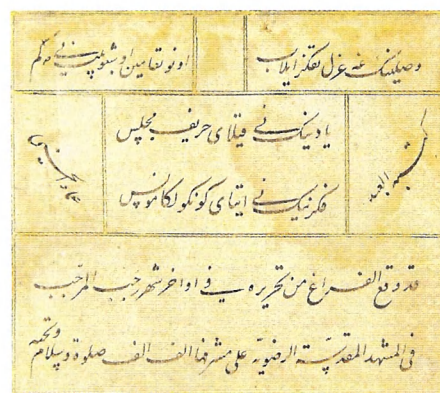
Ил. 40. Имад ал-Хасани. «Диван» Навои. Конец XVI века, Мешхед. ТНС 59



Произошло это после 1008 / 1600 года. Тогда же Аббас сделал его личным каллиграфом и какое-то время дарил своей благосклонностью. Однако в результате интриг Али Ризы шах постепенно охладил к Мир-Имаду настолько, что не без его ведома в 1024 / 1615 году каллиграф был убит.

Мир-Имад известен по большей части своими кита, дошедшими до нас в составе альбомов-муракка. Тем ценнее переписанные ими книги.

Каллиграфия как искусство всегда высоко ценилась в Иране. Биографии мастеров и рассказы о них собирались в трактаты или составляли главы исторических сочинений. Их работы бережно хранили, оформляли и переплетали, образчики их письма с удовольствием коллекционировали и монтировали в альбомы. Это искусство не умерло до сих пор.



Золото, лазурит и немного фантазии

Художественное оформление

Главное украшение книги — безупречная каллиграфия. Взор услаждал также и материал письма — глянцевые черные или цветные чернила и бумага, которую неоднократно покрывали клеевым раствором, сушили и ложили. Делалось это, чтобы каллиграфу было удобней писать по шлифованной поверхности, а при необходимости и удалять неверно написанную букву. В то же время от такой обработки книга становилась более нарядной и приятной на ощупь. Первоначально использовали белую бумагу, а в XVI веке часто употребляли цветную бумагу, причем из плотной делали поля, а на тонкой — писали.

Уже в рукописях XIV века присутствуют такие основные элементы орнаментального декора, как одинарный и двойной фронтисписы, медальоны на полях (ил. 41–43), начальная заставка–*унван*. Все они первоначально были заимствованы из арабской книги, а некоторые орнаментальные мотивы, например лотос — из китайского изобразительного искусства. Однако очень скоро иноземное влияние было преодолено. К концу XIV века орнамент становится более мелким, более детальным, наполняется новыми элементами. Меняется красочная гамма: золота становится меньше, синяя краска приобретает более насыщенный яркий оттенок и становится доминирующей, появляются черный, белый и другие цвета (Akimushkin–Ivanov, 1979; Акимушкин–Иванов, 2003) (ил. 44–45).

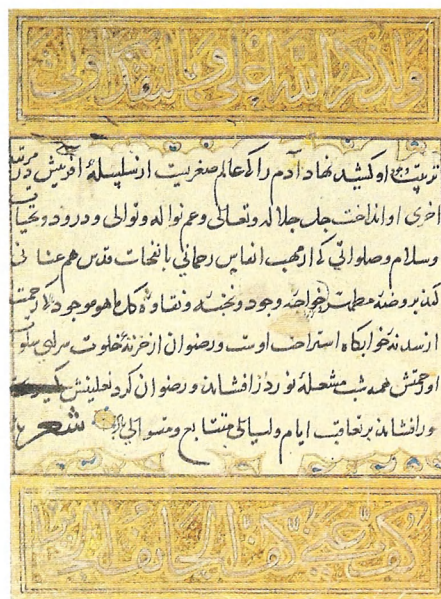
Орнаменталисты гератской мастерской Байсонгура конца первой — начала второй четверти XV века подвели черту под тем, что было достигнуто их предшественниками, и одновременно создали стиль (ил. 46–48), в русле которого еще очень долго работали мастера не только в Герате, но и других городах Ирана, в первую очередь в Тебризе. В XVI веке, пожалуй, лишь

Ил. 41 (с. 32). Левая половина развернутого фронтисписа. «Возрождение наук о вере» («Ихйа улум ад-дин») ал-Газали. 1330-е годы. Фронтиспис представляет собой неширокую рамку, внутри которой помещается значительный объем убогистического написанного текста.
Дорн 255, л. 2



Ил. 42. Одинарный фронтиспис с розеткой-шамса и картушами, из которых сохранился только верхний. В нем название сочинения. Орнамент и краски (золото, неяркая голубая, красно-коричневая и зеленая) характерны и для сиро-египетских рукописей. Вместе с тем в обрамлении розетки «проскальзывает» стилизованный лотос — наследие монгольского владычества.

Дорн 225, л. 1



Ил. 43. Левая половина двойного фронтисписа. «Книга Марзбана» («Марзбан-нама»). Переводчик Сад ад-дин Виравини.

Сафар 740 / август–сентябрь 1339 года.
Переписчик Мухаммад ибн Ахмад ал-Казвини.

Дорн 479, л. 2

в Ширазе книги орнаментировались так, что их невозможно спутать с какими-либо другими.

Заставка-унван и рамка из нескольких цветных линий, окружающая текст, — это тот минимум украшений, который обязательно должен был присутствовать в книге. Ими со временем стал ограничиваться декор прозаических сочинений, а поэтические произведения оформлялись все роскошней. Часто мы встречаем в них не только фронтисписы и унваны, но и заставки-разделители в тексте, «облачка» вокруг строк, орнаментированный колофон — последнюю запись, в которой часто, но не всегда, указываются дата завершения работы, имя каллиграфа или какие-либо другие сведения.

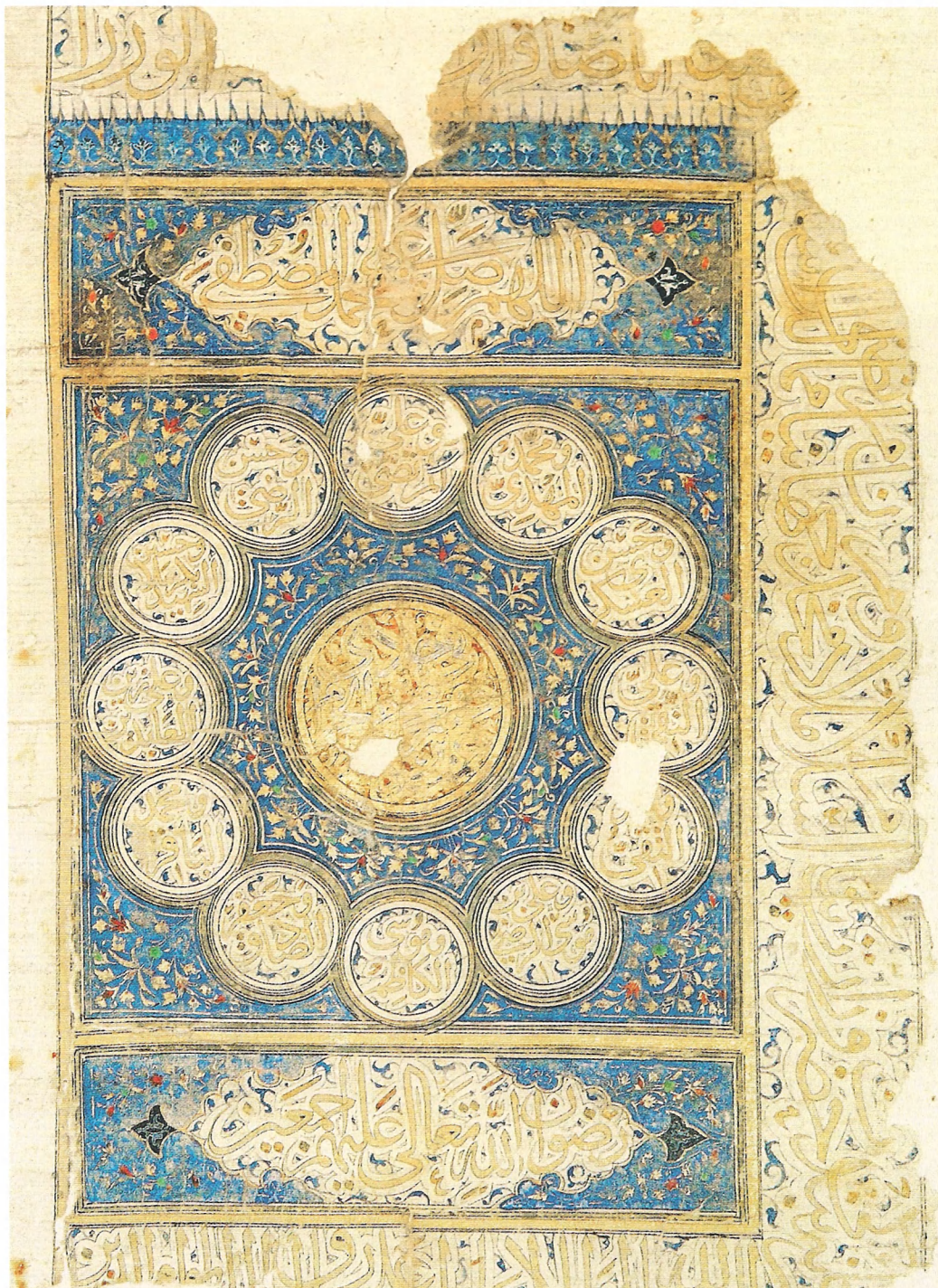
Нередко по тексту и по полям путем разбрызга наносился золотой крап. Особенно эффектно крупные брызги золота смотрятся на широких разноцветных полях. Во второй половине XVI века поля иногда украшались золотым орнаментом (ил. 53). Место склейки полей аккуратно закрывалось рамкой, состоящей из нескольких цветных линий и золотой полосы.

Поскольку форзацы (переплетные листы), как представляется, появились не ранее второй половины XVI века, то, открыв верхнюю крышку переплета, сразу можно было увидеть своеобразный одинарный фронтиспис — часто украшением первого листа служит розетка-шамса, в центре которой помещается надпись, содержащая имя владельца или название сочинения. Как правило, эта розетка расположена посередине листа, но иногда она смещена вправо, ближе к корешку. Это делалось для того, чтобы положенный на первый лист клапан ее не закрывал. В результате открытая крышка переплета, одинарный фронтиспис и закрытый клапан составляли единую композицию, причем весьма эффектную (см. ил. 84).

В двойной (развернутый) фронтиспис, на развороте первого и второго листов, обычно включались начальные строки сочинения (ил. 41), реже — миниатюры (см. ил. 55). При наличии фронтисписа, обрамляющего начало текста и играющего роль зачина, заставка-унван чаще отсутствует.

Считается, что дизайн всей книги разрабатывался одним мастером-декоратором, а затем разные оформители исполняли различные элементы. В этом отношении весьма интересен гератский список поэмы Арифи «Мяч и клюшка» («Гуй ва чауган») (ил. 49), в котором указаны имена трех мастеров. Один из них — Йари-музаххиб — знаменитый художник-декоратор библиотеки Султан-Хусайна. Его утонченный и даже изощренный стиль был воспринят и в тебризской мастерской Тахмаспа.

К середине XVI века элементы орнамента несколько укрупняются, что, вполне возможно, отчасти вызвано увеличением формата книги, требующего пропорционального изменения деталей декора.

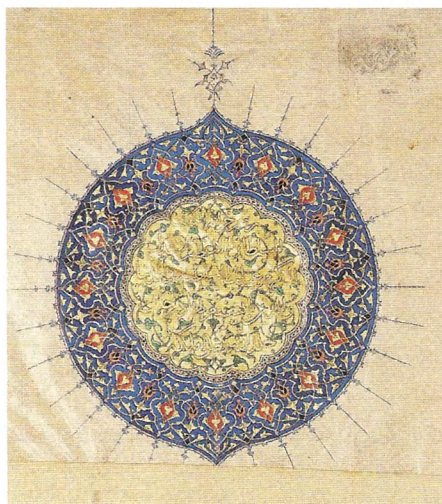


Ил. 44. Правая половина развернутого фронтисписа. «Куллийат» Имада Факиха. Переписчик Амид. 772 / 1370 год, Шираз (?). Дорн 406, л. 1

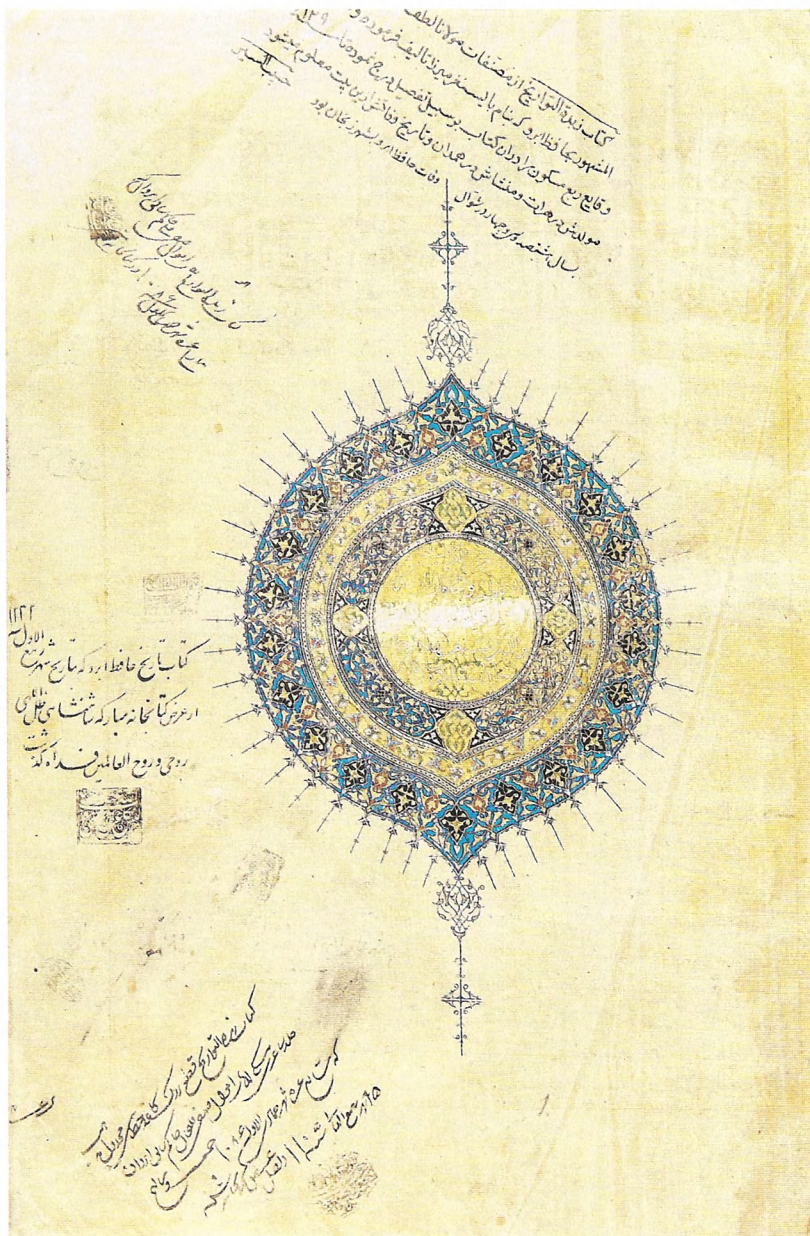


Ил. 45. Унван. «Куллийат» Саади. 1370-е годы. ПНС 551, л. 125

Ил. 46. Орнаментированный круглый экслибрис Байсонгура. «Собрание историй» («Маджма ат-таварих») Хафиз-и Абру. 1420–1430-е годы, Герат. Дорн 268, л. 1



Ил. 47. Экслибрис Байсонгура. «История Табари» («Тарих-и Табари»). 20 джумада II 833 / 15 марта 1430 года, Герат. ПНС 49, л. 1



Во второй половине XVI века книга не только увеличивается в размере, но и становится более яркой, эффектной. В это время активно реставрируют старые рукописи; при этом их обрамляют широкими цветными полями с золотым орнаментом или крапом. Примером может служить рукопись «Прекрасные имена Бога». Она была переписана каллиграфом Султан-Али Мешхеда в конце XV — начале XVI века (см. ил. 31), тогда же орнаменталист Йари выполнил унван (ил. 51). Позднее, в 1560–1570-х годах были добавлены широкие цветные поля и лакированный переплет.

Последний лист этой рукописи украшен своеобразным «иллюминированным рисунком» (ил. 52). На синем фоне золотом двух оттенков изображены дракон и лев, готовые к схватке.



Интересно, что четыре аналогичных рисунка включены в альбом-муракка, составленный в 972 / 1564–1565 году для Амира Гайб-бека (Roxburgh, 2005, р. 185, 233–235). В предисловии известный каллиграф Мир Саййид Ахмад ал-Хусайни ал-Машхади называет местом создания альбома Герат, хотя и он сам чаще жил в своем родном городе Мешхеде, чем в других городах, и Амир Гайб-бек в это время был *хакимом* (губернатором) Мешхеда. То обстоятельство, что Ахмад ал-Хусайни попросту переписал предисловие к несохранившемуся альбому, сочиненное Кутб ад-Дином Мухаммадом в 964 / 1557 году в Казвине (Акимушкин, 2004, с. 194–196), никак не влияет на решение вопроса о месте изготовления рисунков. Мы можем предположить, что рисунок нашей рукописи выполнен в середине 1560-х годов в Герате или Мешхеде. Вполне возможно, что орнамент с наружной стороны крышек лакированного переплета принадлежит тому же позолотчику-орнаменталисту, который нарисовал фантастические существа. Внутренние стороны крышек украшены теми же ажурными средниками, что и переплет «Златой цепи» Джами, датированный 1575 годом (см. ил. 20, 21). Последнее обстоятельство заставляет нас раздвинуть временные рамки завершения оформления списка «Прекрасных имен».

В начале XVII века мода на дорогостоящую реставрацию, видимо, проходит, и любовь к украшательству уступает место экономической целесообразности.

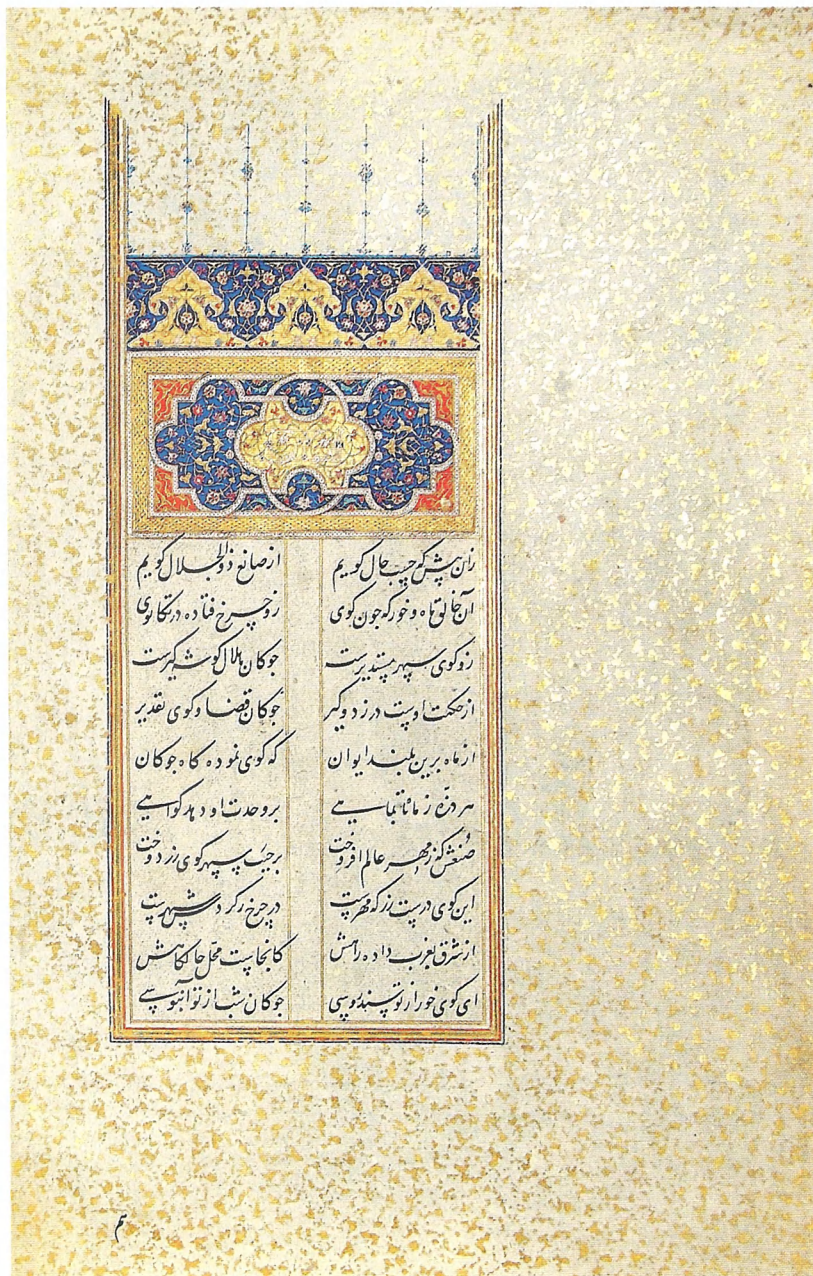
Ил. 48. Унван. «История завоевания мира Джувайни» («Тарих-и джахан-гуша-йи Джувайни»).
Конец *раби* I 834 / декабрь 1430 года, Герат.
Переписчик Сад ал-Машхади. Из библиотеки Байсонгура.
ПНС 233, л. 1 об.



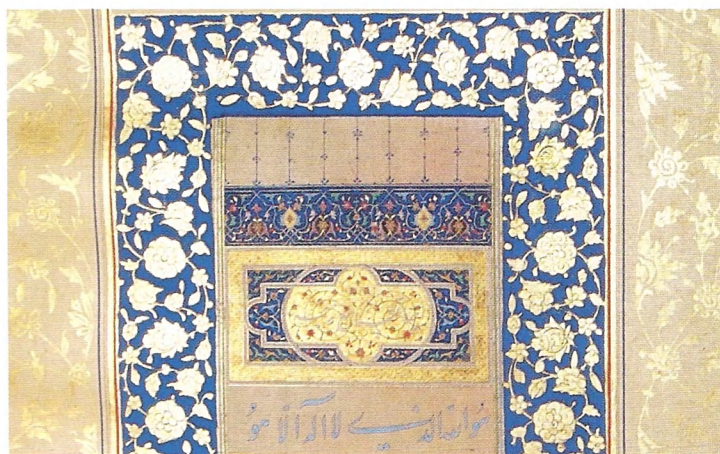
Ил. 49. «Мяч и клюшка» («Гуй ва чауган») Арифи. 901 / 1495–1496 год, Герат. Каллиграф Зайн ад-дин Махмуд Машхади. Заказчик Муизз ад-дин Ахмад. В унване имя орнаменталиста Йари. В колофоне имена оформителей: Абд ас-Самад, покрывший поля золотым крапом, и Гийас ад-дин, нарисовавший рамки. Одна из самых ранних книг, если не первая, в которой использована цветная бумага с золотым крапом. Дорн 440, л. 1 об.



Ил. 50. Фрагмент унвана с именем орнаменталиста: Йари—музаххиб ас—салтани. Дорн 440, л. 1 об.



Ил. 51. Унван. Орнаменталист Йари. «Прекрасные имена Бога». Конец XV — начало XVI века. Каллиграф Султан-Али Мешхеда. Дорн 56, л. 1 об.





Ил. 52. Рисунок золотом 1560–1570-х годов в рукописи «Прекрасные имена Бога», переписанной в конце XV — начале XVI века. Дорн 56, л. 8

Ил. 53. Золотой орнамент на полях. «Нузхат ал-ашикин» Али ибн Махмуда. 970 / 1562–1563. Поскольку переписчик рукописи Ахмад ал-Хусайни ал-Машхади в это время работал в *китабхане* Ибрахим-мирзы в Мешхеде, можно предположить, что именно в этом городе книга была создана.

Дорн 478, л. 10.

Ил. 54. Клапан лакированного переплета, рисунок на котором выполнен орнаменталистом. «Книга о Боге» («Илах-и нама») Абд-аллаха Ансари. Книга принадлежала Ибрахим-мирзе, правившему в Мешхеде в 1556–1565 годах; подарена им Али-беку. Дорн 259





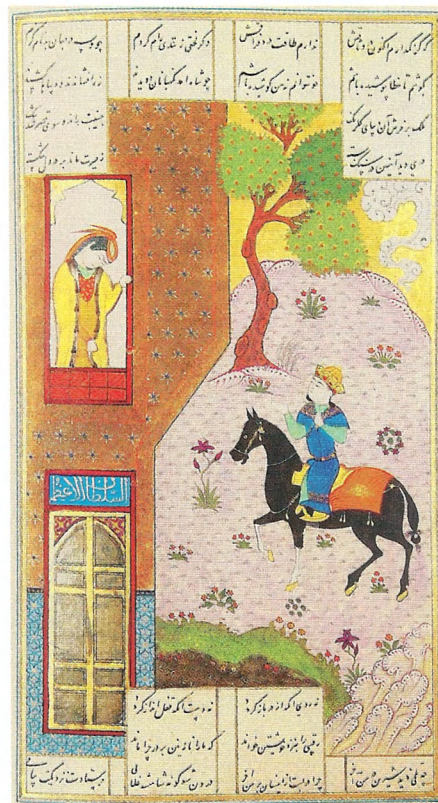
Остановись мгновенье — ты прекрасно!

Миниатюра

Поэтическая строка, вынесенная в заглавие, как нельзя лучше характеризует суть персидской миниатюры. На маленьких красочных картинках застыли луноликие красавицы и стройные юноши, храбрые воины и поверженные враги, убеленные сединами старики, гибкие танцовщицы и разгоряченные музыканты, мудрые правители и верные подданные, удачливые охотники, быстроногие скакуны и трепетные лани, курчавые облачка и вечно цветущие ирисы. Застыли не только движения, застыли звуки — журчанье ручья, щебет птиц, шелест листьев платана, цокот копыт, звон сабель, музыка оркестра, тихие голоса наставников, крики и стоны сражающихся. Застыли запахи цветов миндаля, горных трав, спелых фруктов, сладостей и благовоний. Эта полная многоцветья жизнь остановилась, как в сказке о спящей красавице, остановилась, чтобы через несколько столетий мы смогли ею любоваться.

Миниатюра — наиболее броский элемент книги — издавна привлекала внимание коллекционеров и исследователей. За многие десятилетия был накоплен и опубликован значительный объем миниатюр разного времени и происхождения. В результате стало возможным выделить несколько основных школ и стилей, проследить их развитие, выявить признаки периодизации и даже с той или иной степенью достоверности атрибутировать некоторые работы известных художников. При этом, правда, нередки случаи, когда одну и ту же миниатюру датируют и локализуют по-разному. И дело здесь не только в известной субъективности исследователей. Основная причина кроется в глубинных особенностях иранской живописи: в открытости новым веяниям при стойкой приверженности традициям, в яркой индивидуальности при строгом соблюдении канонов школы. Стоит вспомнить также о миграции, часто вынужденной, масте-

Ил. 55 (с. 40). «Махмуд-шах Инджу принимает монгольских послов». Левая сторона развернутого фронтисписа в орнаментированной рамке. «Шах-нама» Фирдоуси. Конец джумада I 733 / начало февраля 1333 года, Шираз. Дорн 329, л. 2



Ил. 56. «Хусрав перед замком Ширин». «Пятерица» («Хамсе») Низами. Шаввал 896 / август–сентябрь 1491 года, Шираз. ПНС 83, л. 83 об.



Ил. 57. «Самоубийство Ширин над телом Хусрава». «Пятерица» («Хамсе») Низами. 886 /1481–1482 год, Герат. Переписчик Дарвиш Мухаммад-Таки. Дорн 338, л. 92 об.



ров и книг, о сознательном копировании старых образцов, о том, что мастер мог принимать непосредственное участие в работе ученика, и о том, что обветшалые миниатюры иногда подновлялись. Учитывая все эти факторы можно сказать, что каждая вновь опубликованная миниатюра дает возможность исследователю или утвердиться в своем мнении относительно канонов той или иной школы, или подвергнуть его сомнению.

Всего в Российской национальной библиотеке хранятся 140 персидских рукописей, украшенных в общей сложности четырьмя с половиной тысячами миниатюр. Наиболее обильно проиллюстрированы списки космографического сочинения «Аджаиб ал-махлукат» («Диковины созданий») Казвини: в пяти списках насчитывается 1213 миниатюр! Однако чаще всего иллюстрации можно встретить не в научных, а в поэтических сочинениях известных авторов, таких как Низами, Джами, Саади и, особенно, Фирдоуси. Завершенная им в 1010 году эпическая поэма «Шах-нама» («Книга царей») повествует о пятидесяти полулегендарных правителях древнего Ирана. Абу-л-Касим Фирдоуси не просто создал востребованный и по сей день символ величия нации, он практически создал литературный новоперсидский язык. Его монументальный труд был и остается национальной гордостью иранцев. Неудивительно, что многие правители стремились создать в своих *китабханах* собственные копии «Шах-нама», подчеркивая тем самым свою сопричастность древней истории и приобщаясь к роду наследников былой славы.

В Библиотеке находятся 14 иллюстрированных списков «Шах-нама», общее число миниатюр в них — 710. «Шах-нама», переписанная в 733 / 1333 году в Ширазе при дворе Махмуд-шаха, правителя провинции Фарс из династии Инджуидов, — самая ранняя из персидских рукописей с миниатюрами в нашем собрании (ил. 55). Миниатюры инджуидского стиля несут отпечаток влияния настенной живописи, что еще раз напоминает о глубинной связи книги как предмета искусства с архитектурой (Адамова-Гюзальян, 1985). Эти миниатюры отличает также и цветовая гамма: преобладание красной, желтой и золотой красок и отсутствие синего лазурита, который с XV века появится в миниатюре, а в орнаментальном убранстве станет доминирующим цветом.

Искусство миниатюры продолжало развиваться в Ширазе и в дальнейшем. На последнюю четверть XV века приходятся два списка «Пятерицы» Низами; один из них переписан в 1479 году, а другой — в 1491. В последнем мы находим светлую гамму красок и изящные фигурки, подкупающие трогательной пластикой движения (ил. 56).

Интересно сравнить с ширазскими миниатюрами иллюстрации к тому же сочинению, выполненные в 1480-х годах в Герате (Сулейманова, 1985, ил. 23–33). Исследовав эту рукопись,



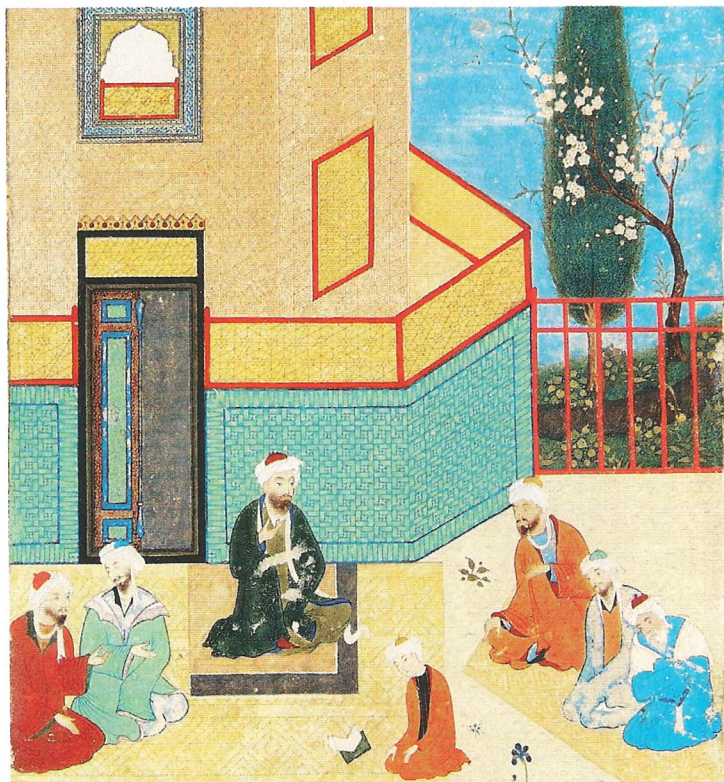
О. И. Галеркина сочла возможным приписать часть миниатюр раннему периоду творчества Камал ад-дина Бехзада, самого известного персидского художника, с именем которого связан расцвет гератской школы (Galerkina, 1970).

Ил. 58–59. Диптих «Султан-Хусайн Байкара и Алишер Навои в школе». Возможно, работа Бехзада. Около 1484 года. Из альбома-муракка.

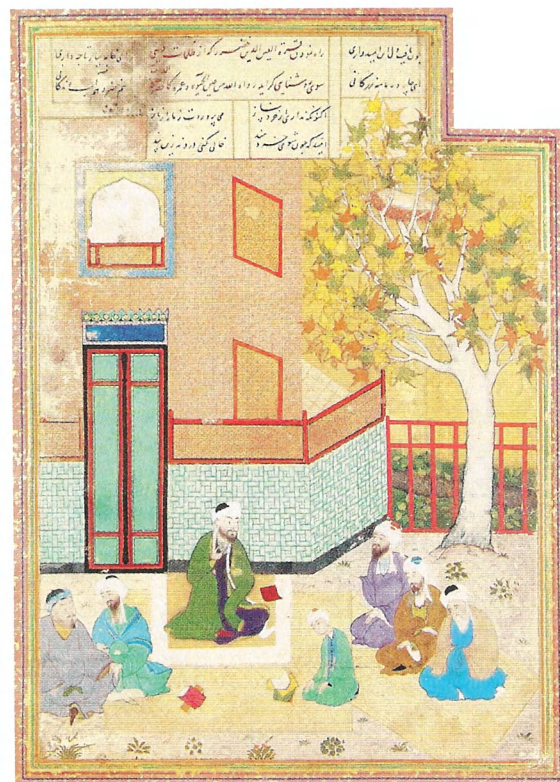
Дорн 489, л. 26 об.–27

Бехзад и его школа

Несмотря на то что творчество Бехзада чрезвычайно высоко ценилось и современниками и потомками, круг подлинных работ художника в полном объеме до сих пор не определен, а его биография полна белых пятен. Относительно даты рождения художника нет единого мнения — называют и 1455, и около 1460, и около 1465. Бехзад родился в Герате и рано остался сиротой, затем большое участие в его судьбе принял поэт-меценат Алишер Навои. Бехзад учился у Рухаллаха Мирака Хурасани, руководителя *китабханы* Султан-Хусайна, а также, видимо, у *мавланы* Валиаллаха. Наиболее ранние атрибутируемые Бехзаду работы датируются приблизительно 1480–1485-ми годами. Основную часть иллюстраций к книгам, отдельных миниатюр и рисунков он создал в Герате до падения Тимуридов в 1506 году. Относительно того, как и когда Бехзад переехал в столицу Сефевидов, нет единого мнения. Известно лишь, что приказом



Ил. 60. «Ученик перед учителем». Из альбома-муракка.
Дорн 489, л. 87

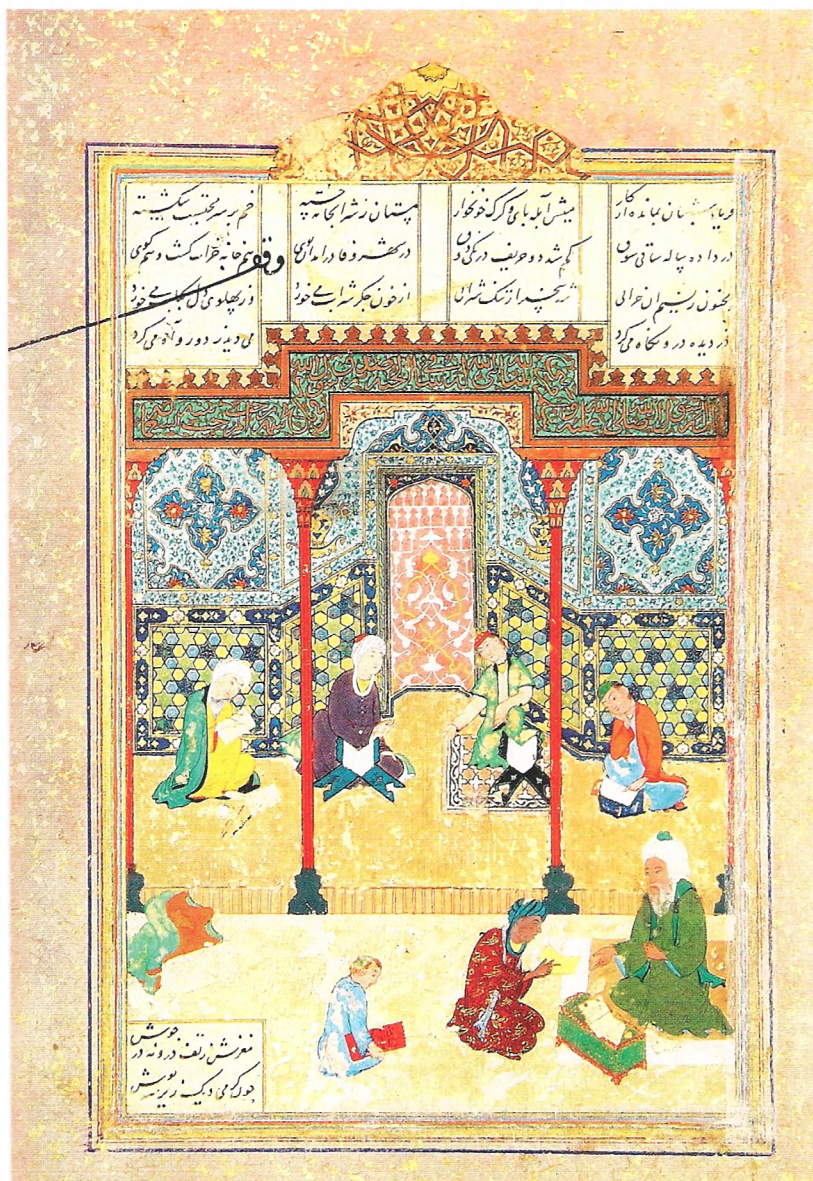


Ил. 61. «Наставления Хизру, сыну поэта Хусрава Дихлави». «Лайла и Маджнун» Хусрава Дихлави. Конец XV века.
Дорн 394, л. 5 об.

от 27 *джумада* I 929 / 24 апреля 1522 года шах Исмаил назначил Бехзада главой своей мастерской в Тебризе. Но этот документ не дает ответа на вопрос, жил ли художник уже в Тебризе или приехал туда после назначения, а потому исследователи придерживаются различных точек зрения на этот счет. И даже эта, казалось бы точная дата вызывает сомнение: не является ли она датой более поздней копии, а не самого приказа (Bahari, 1996, p. 180, 186). Наиболее логичным было бы считать, что Бехзад приехал в свите принца Тахмаспа, покинувшего Герат в самом начале 1522 года. Годом смерти художника чаще всего называют 942 / 1535–1536, а относительно места захоронения опять же нет единства — это или Тебриз или Герат.

В свое время Мартин атрибутировал Бехзаду пять миниатюр из собрания Библиотеки и две приписал его школе (Martin, 1912, vol. 2, pl. 74, 79–80, 86). В дальнейшем исследователи или были склонны разделить мнение Мартина (Galerkina, 1970, p. 121), или приписывали миниатюры ученикам Бехзада (Bahari, 1996, p. 171).

Наиболее интересными представляются две миниатюры из альбома-муракка, которые можно определить как «Султан-Хусайн Байкара и Алишер Навои в школе» (ил. 58–59), поскольку они вместе с двумя тегеранским миниатюрами составляют «историческую» серию из жизни Султан-Хусайна (Галеркина, 1984; Galerkina, 1970, p. 126–128).



Ил. 62. «Лайла и Маджнун в школе».
Дата на фронте: *раджаб 900* / март-апрель 1495 года. «Лайла и Маджнун» Хусрава Дихлави.
Дорн 395, л. 16

На правой миниатюре занятия проходят в саду, Хусайн и Алишер сидят перед учителем. На заднем плане — процесс обработки бумаги: листы опускают в чан с клеем и сушат перед лощением, которым занимается ученик, примостившийся в правом нижнем углу центрального ковра. Как заметила Галеркина, фигура писца с левой стороны композиции заимствована у итальянца Джентиле Беллини, который в 1479–1481 годах работал в Стамбуле при дворе турецкого султана Мехмеда II. Беллиниевский портрет молодого художника известен в нескольких копиях, выполненных восточными мастерами. Появление этого образа на гератской миниатюре свидетельствует и о той скорости, с какой распространялись новые веяния, и об открытости им.

На левой миниатюре действие происходит во внутреннем дворе: в нише поэт читает стихи будущему правителю, которому

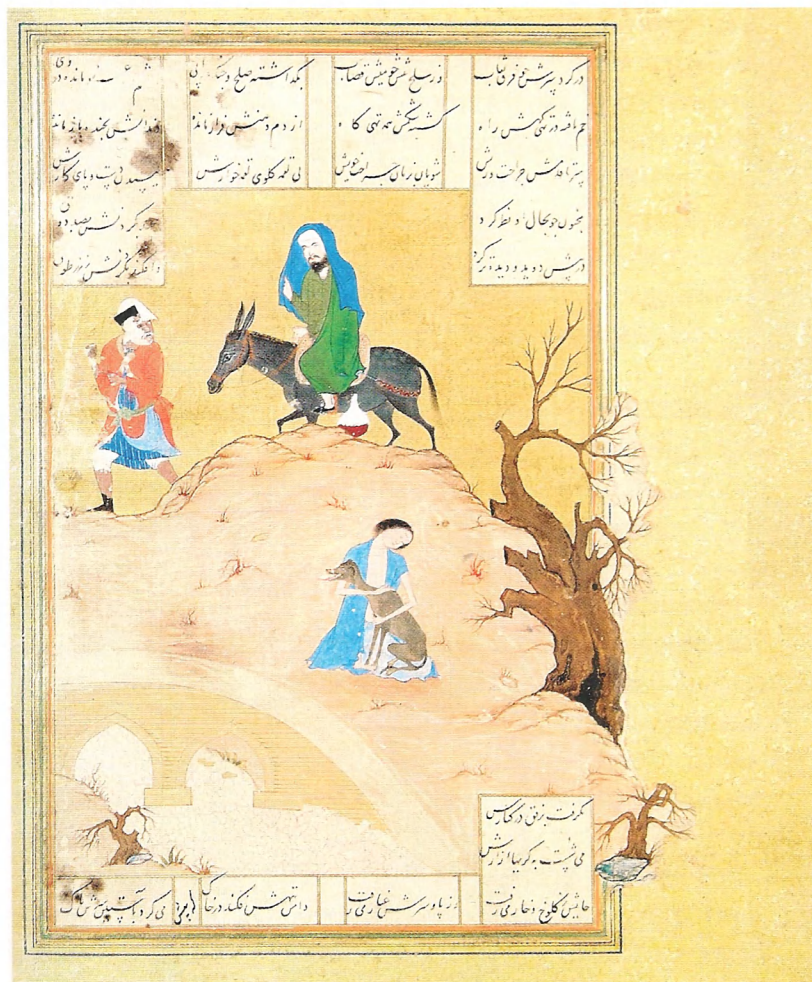


Ил. 63. «Лайла и Маджнун в пустыне».
«Лайла и Маджнун» Хусрава Дихлави.
Конец XV века.
Дорн. 394, л. 23



также было не чуждо поэтическое творчество — ему принадлежит «Диван» тюркских стихов. В миниатюре нашли отражение и другие пристрастия Хусайна: известно, что он любил гонять голубей, водить боевых баранов (в данном случае изображен козел) и стравливать петухов.

В связи со школой Бехзада заслуживают внимания два списка поэмы «Лайла и Маджнун» Амира Хусрава Дихлави, созданные в конце XV века, вероятно, для сыновей или внуков Султан-Хусайна (Brend, 2003, p. 262). Миниатюры этих рукописей, если и не были выполнены самим Бехзадом, то, вне всякого сомнения, при его непосредственном участии или с использованием его образцов. Две миниатюры, одна из которых имеет дату *раджаб* 900 / март–апрель 1495 года, украшают один список (ил. 62). Вторая копия, переписанная каллиграфом Султан-Мухаммадом ал-Харави, содержит пять иллюстраций (ил. 61, 63–64). Первая из них — «Наставления Хизру, сыну поэта Хусрава Дихлави» — по композиции напоминает одну из иллюстраций Бехзада к «Хамса» Низами — «Искандар и семь мудрецов» (British Library, Or. 6810, f. 214). На ней написано имя художника — Касим-и Али, но ее считают совместной работой Касим-и Али



Ил. 64. «Маджнун в пустыне». «Лайла и Маджнун» Хусрава Дихлави. Конец XV века. Дорн. 394, л. 21

и Бехзада, а то и одного Бехзада. Удивительно, но именно близость миниатюр дала основание Галеркиной приписывать их одному художнику, то есть Бехзаду предположительно в соавторстве с Касим-и Али (Galerkina, 1970, p. 134), а Бахари — говорить о невозможности такого повтора в работе Бехзада (Bahari, 1996, p. 171). Думается, в нашем случае должна настораживать не столько вторичность композиции, сколько весьма странное для большого мастера изображение боковой стены здания. Еще одну миниатюру, чрезвычайно похожую на «Наставления Хизру», обнаружил Мартин в альбоме-муракка Дорн 489. Причем здесь боковая стена нарисована так, как положено (ил. 60).

С падением государства Тимуридов гератская школа исчезла не сразу. Часть мастеров была уведена узбеками-Шибанидами, некоторые гератцы-сунниты последовали за ними по религиозным соображениям, другие мастера перебрались в Тебриз ко двору шиитов Сефевидов. Но и в Герате продолжалась культурная жизнь: там жил еще Бехзад, там изготовляли книги и когда наместником был малолетний принц Тахмасп (в 1514–1522 годах), и позднее, при других губернаторах.





Ил. 65. «Юноша с книгой» («Шах Тахмасп в юности»). Приписывается Султан-Мухаммаду. 1530-е годы. Страница из альбома. Дорн 148, л. 70



Тебризская миниатюра XVI века и Султан-Мухаммад

Иллюстрированная книга создавалась в Тебризе задолго до того, как в 1501 году Сефевиды завоевали этот город. Однако первая половина XVI века, то есть время, когда Тебриз был их столицей, ознаменована интенсивным развитием тебризской школы. *Китабхане* действовала и при первом шахе династии — Исмаиле, но наибольший расцвет школы связан с именем Тахмаспа I. С 1524 и до конца 1540-х годов, когда Тахмасп распустил мастерскую, было создано очень много великолепных книг и миниатюр.

Формальным и наиболее очевидным признаком миниатюры первой половины XVI века можно считать форму чалмы с длинным столбиком-кулахом (*тадж-и хайдари*). Однако и после

перевода столицы в Казвин и последовавшего за этим изменения головного убора художники далеко не сразу перестали рисовать привычную модель. В целом, тебризскую миниатюру от предшествующей гератской отличают более яркая цветовая гамма (что, возможно, связано с изменением химического состава красок), четкость линий, экспрессия, усложненность композиции. Философское лицезрение сменяется фиксацией буйства жизни, ее многогранности. Изобразительное искусство в очередной раз наглядно отразило резкую смену эпох и эстетических приоритетов.

При дворе Тахмаспа работали все знаменитые художники, составившие славу персидского искусства: Дуст-Мухаммад, Ака-Мирак, Мирза-Али, Мзаффар-Али, Мир Саййид-Али, Мухаммади. И все же среди них особо ценился Султан-Мухаммад. Биографические сведения о нем крайне скудны. Известно лишь, что он родился и умер в Тебризе. По всей видимости, именно Султан-Мухаммаду принадлежит удачно найденный образ юного шаха, бесконечно тиражируемый и на отдельных миниатюрах (ил. 65–66), и в многочисленных сценах дворцовой жизни. Тебризская школа представлена в Библиотеке лучше любой другой, и именно поэтому о ее шедеврах речь пойдет в отдельной главе.

Притом, что в первую половину XVI века художники высокого класса работали в разных городах Ирана (особенно в Ширазе), этот период можно рассматривать как время формирования и процветания одной, очень сильной придворной школы — тебризской.



Ил. 66. «Юноша с книгой» и «Юноша с цветком ириса». Две миниатюры, скомпонованные на странице альбома. Дорн 489, л. 65 об.



Ил. 67. Правая сторона двойной миниатюры «Маджлис в горах». 1550–1560-е годы. «Четки праведных» («Субхат ал-абрар») Абд ар-Рахмана Джами. Дорн 429, л. 1 об.



Миниатюра второй половины XVI века

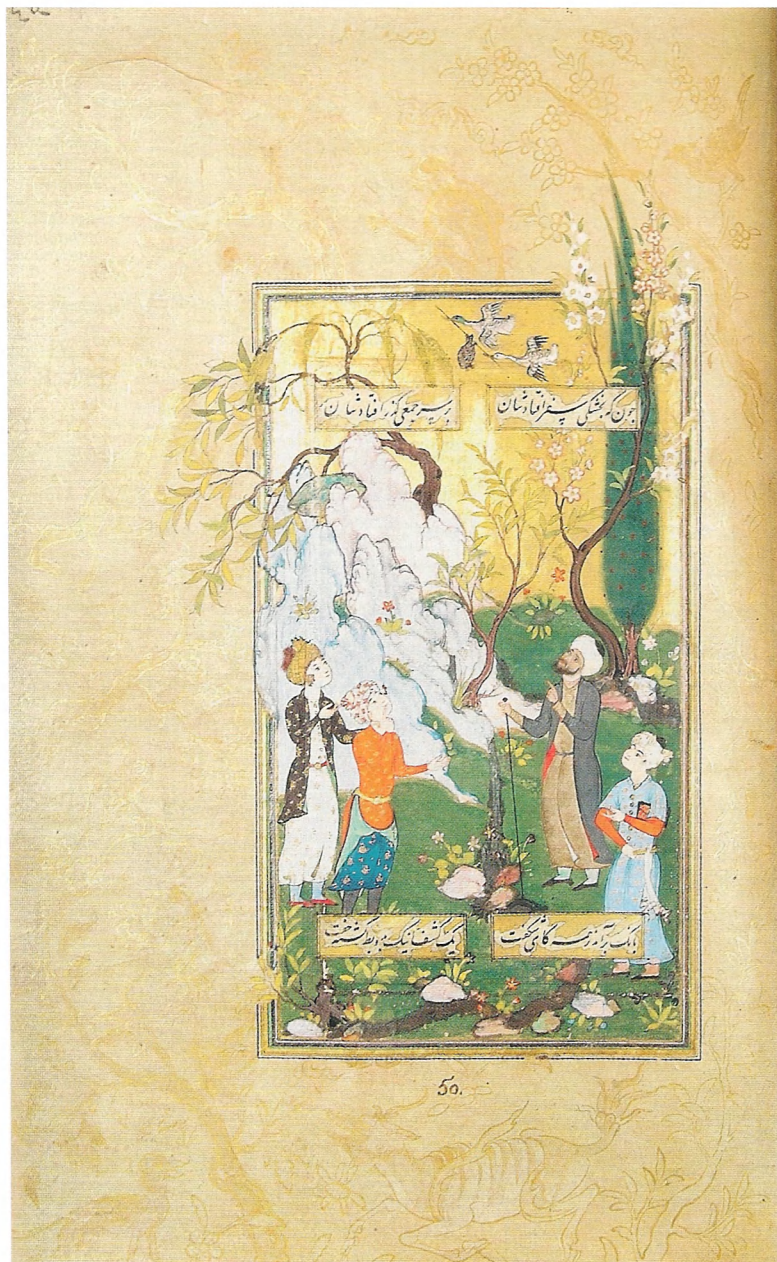
После роспуска мастерской Тахмаспа художники разбрелись в поисках меценатов и, как в начале XVI века гератские мастера, привнесли свое искусство в развитие миниатюрной живописи тех стран и городов, где оказались волею судьбы.

В 1556–1565 годах в Мешхеде при дворе Ибрахима-мирзы, племянника и зятя Тахмаспа, существовала мастерская, работы художников которой дают основание говорить о мешхедской школе (ил. 67). Искусство миниатюры развивается и в других городах, например, в Ширазе и Герате.

Постепенно, с возрождением у Тахмаспа интереса к книге, в новой столице начинает складываться казвинская школа, которую отличают утонченность линий и изысканность поз, особая пластика движений персонажей, удлинённые шеи и небольшие головки с округлыми щеками. Заметно отличаются костюмы, особенно головные уборы, как мужские, так и женские. Чалма становится небольшой и круглой; сбоку появляется небрежно-элегантно свисающий конец ткани (ил. 68). У женщин на голове шапочки-косынки.

В 1576 году умирает Тахмасп I. Его второй сын Исмаил II за полтора года своего правления не успел оставить заметный след в истории книжного искусства, хотя и возродил придворное *китабхана*. Наследовавший трон старший брат Исмаила Мухаммад-Худабанде был полуслепым, а потому не проявлял интереса к книге. Кроме того, для страны опять настали тяжелые времена — турки завоевали значительные территории. В 1587 году престол перешел к сыну шаха Аббас-мирзе, который правил страной 42 года. Постепенно границы Ирана обрели прежние очертания, хозяйство было восстановлено, возрождены торговля и ремесла. Настал черед искусства книги.

В искусстве книги в целом и в развитии миниатюры в частности стали преобладать тенденции, которые хотя и зародились ранее, но не были столь востребованы. Во второй половине XVI века в мастерских при дворах наместников предпочитали декорировать старые рукописи — работы каллиграфов бывших времен. Иллюстраций в них было немного, при этом иногда вклеивались более ранние миниатюры на нейтральные сюжеты — шахская охота, *маджлис* у принца. Вполне возможно, что эти миниатюры первоначально не предназначались для какой-либо конкретной книги, а изготовлялись художником или на продажу, или по заказу шаха в качестве подарка приближенному, или впрок. Со временем число таких одиночных картинок, уже определенно созданных для «рынка», заметно увеличивается, меняются их сюжеты. Преобладающими становятся жанровые сценки и «портреты» знатных юношей, томных девиц и вполне реальных исторических персонажей. Они могли



Ил. 68. «Полет черепахи». Миниатюра казвинской школы, возможно, кисти Шайх-Мухаммада (Ашрафи, 1974, с. 48–50, 91). «Подарок благородным» («Тухфат ал-ахрар») Джамии. 1580-е годы. Дорн 426, л. 50



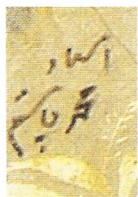
быть исполнены красками на однотонном фоне со слегка намеченными элементами интерьера или пейзажа. Для жанровых сценок чаще используется техника «сийахкалам» — «черное перо» (см. ил. 113–114). Иногда художник тонировал такой рисунок и выделял неярко краской какой-либо элемент композиции. Миниатюры на отдельных листах, так же как и образчики каллиграфии, стали предметом активного собирательства.

Расширение и «демократизация» круга заказчиков книги и возникших из нее жанров — процесс неостановимый и в конечном счете пагубный для высокого искусства. Но перед тем как подойти к упадку, персидская миниатюра переживает свой последний взлет. Он связан с шахом Аббасом I, Исфаханом и художником Риза-йи Аббаси.





Ил. 69. Портрет шаха Аббаса I. Копия с миниатюры Риза-йи Аббаси.
Дорн 489, л. 77 об.



Ил. 70. «Музыкант». Внизу слева написано: «Устад (мастер) Мухаммад-Касим».
Дорн 489, л. 66.



Исфаханская школа и Риза-йи Аббаси

В 1598 году Аббас перенес столицу в Исфахан. В древнем городе был выстроен новый дворец, закладывались сады, велась перепланировка, строились мечети, базары и мосты, дома знати и купцов. Аббас заселил Исфахан армянами-торговцами, пленными грузинами и черкесами, несшими военную службу во дворце. Здесь были иудейская, зороастрийская и индийская общины. Сюда охотно приезжали европейцы — купцы, путешественники, миссионеры. Естественно, что на формирование вкусов влияли заморские товары и предметы искусства.

При дворе Аббаса и в Казвине, и в Исфахане была мастерская-библиотека, которой руководили то художник Садик-бек Афшар, то каллиграф Али Риза-йи Аббаси. Однако наиболее известным стал художник Ака Риза, со временем также получивший прозвище Аббаси (Аббасов), а с 1610 года чаще подписывающий свои работы как «Риза-йи Аббаси».

Его отец — художник Али Асгар Кашани. Дата рождения Риза-йи Аббаси не установлена, но первые его датированные работы относятся к 1592 году, а последние — к 1634 году. Умер художник в 1635 году, оставив после себя не просто множество великолепных работ, но целую школу и плеяду учеников и подражателей. Риза иллюстрировал книги, но эти работы ему меньше удавались, чем отдельные миниатюры и рисунки — жанровые сцены, портреты юношей и девушек, шейхов, дервишей, европейцев. Художественный метод Риза-йи Аббаси прошел долгий путь от изящной декоративности до психологической глубины, от любования красками жизни до постижения внутренней значимости бытия.

Этому художнику и при его жизни подражали, его работы копировали. Не всегда можно быть уверенным в авторстве Ризы даже при наличии подписи. А он охотно подписывал свои работы. В это время миниатюра перестала быть вторичной по отношению к каллиграфии, и наличие подписи знаменитого художника повышало ее цену.

Стиль, созданный Риза-йи Аббаси, определил развитие исфаханской школы на долгие годы. Среди последователей Ризы можно назвать художников, принявших участие в иллюстрировании «Шах-нама» 1052–1061 / 1642–1651 годов (ил. 73): Афзал ал-Хусайни, Пир Мухаммад ал-Хафиз, Риза-йи мусаввир и, возможно, Мухаммад-Касим. Этот список, предназначенный для шаха Аббаса II (1642–1666), украшен 192 миниатюрами, 55 из которых подписаны Афзалом. Работы Риза-йи мусаввира не подписаны, но их можно определить при сравнении с подписными миниатюрами из другого списка «Шах-нама» ПНС 381 (ил. 72).



Ил. 71. Четыре работы Риза-йи Аббаси скомпонованы на одной странице альбома:

«Любовная пара» имеет подпись художника, но не имеет даты. Работа эта не слишком удачна, что дает некоторые основания усомниться в аутентичности подписи (Canby, 1996, p. 211). С другой стороны, она несколько напоминает миниатюру «Музыкант», атрибутированную Мухаммад-Касиму, ученику Ризы (ил. 70). Правда, фигура юноши слишком изящна для Мухаммад-Касима и больше похожа на ранние работы Риза-йи Аббаси.

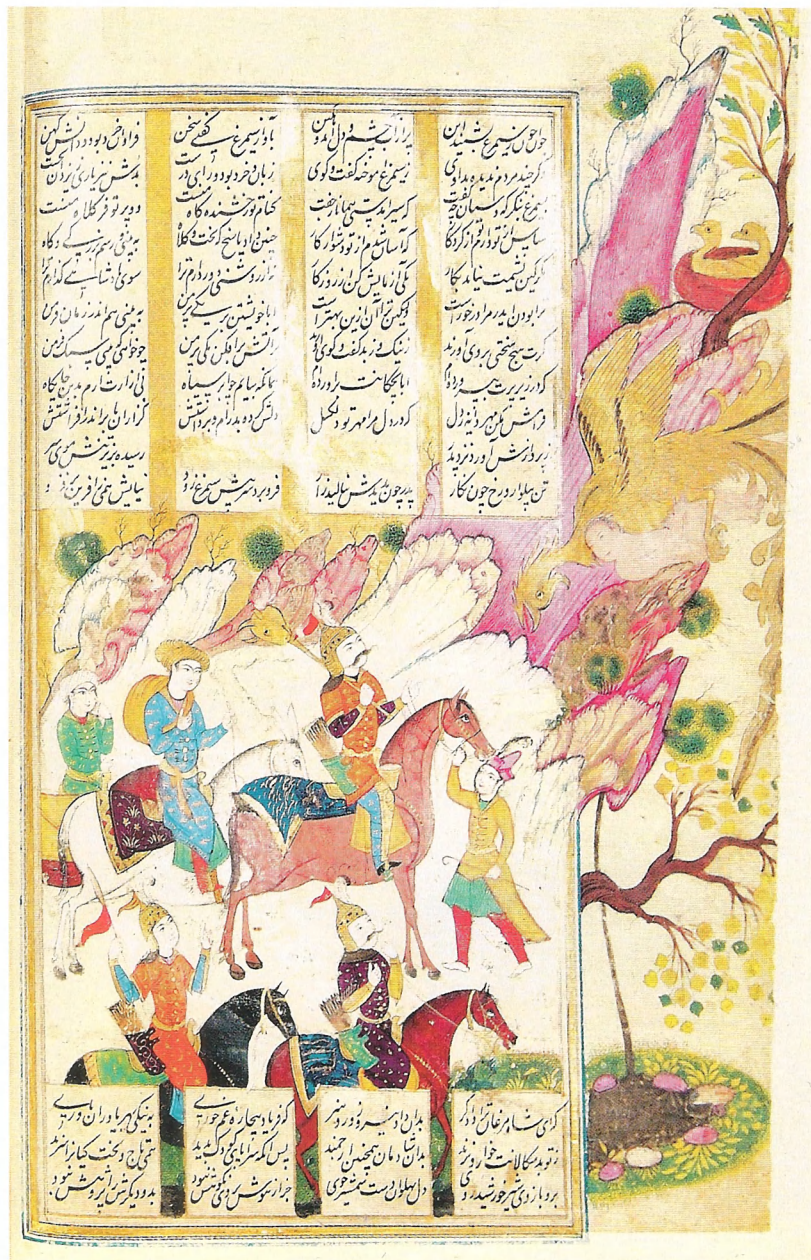
«Юноша с трубкой» не имеет ни подписи, ни даты, однако по своим художественным достоинствам и особенностям вполне может быть отнесен к работам Ризы конца 1620-х — начала 1630-х годов (Canby, 1996, p. 211).

«Дарвиш Абд ал-Муталлиб». 1 джумада I 1041 / 25 ноября 1631. Абд ал-Муталлиб до странности напоминает дервишей из книжных иллюстраций Ризы более раннего времени, однако черты лица на портрете несут печать редкой индивидуальности (Canby, 1996, p. 142, 144).

«Пастух». Запись художника частично срезана, но ее можно восстановить: 25 зу-л-хиджа [104]3 / [22 июня 1634]. Если дата верна, то перед нами самая поздняя датированная работа Риза-йи Аббаси и, пожалуй, наиболее глубокая из всего, что он создал. Согбенный не столько от возраста, сколько от тяжелого труда человек стоит, опершись на палку и устремив долгий взор вдаль. Он знает, что осень неотвратимо сменится зимой, но брэнность жизни есть залог бесконечности бытия.
Дорн 489, л. 75 об.



Ил. 72. «Птица Симург возвращает Саму его сына Заля». В этом списке «Шах-нама» середины XVII века 50 миниатюр, часть из которых подписана Риза-йи мусаввиром. Некоторые миниатюры приписывают Муину мусаввиру, ученику Риза-йи Аббаси. ПНС 381, л. 23 об.



Ил. 73. (с. 55) «Посланники кесаря с дарами у Ануширвана». «Шах-нама» Фирдоуси. 1052–1061 / 1642–1651 годы. Каллиграф Мухаммад-Шафи ибн Абд ал-Джаббар. По всей видимости, эта миниатюра принадлежит Мухаммад-Касиму, который как никто другой унаследовал манеру Риза-йи Аббаси. Дорн 333, л. 855 об.



نشدن جهاندار و پشیمان
نباید که پسند ز بند و گنا

همی آفرین خواند بر شمع
بکسری چرخ کشت قصر کنا

دو تاشد بر او در دشت
فروخت زاندازه چشم

بید آن سرو تاج کسری
جوزد یک شمشاد بنوا



کیا بر چمن سرو و آزاد
ز تخت و ز کعبه و ز مهر و گنا
زبان از کجا پیشتر شده
که دستور می رانند ایران

که از فرا و مرز ما شاد
چه باید ز باستان می انخوا
چه باستان کشتی که شده
بدان فیلسوفان سخن گویند

لیک کردن شاه ایران
کزین رنج ما را بدل نکند
ز کسری چرخ کشت قصر کنا
کز آن چای که باز کرد و بجای

برین آمدن شاه راسخ
بدو گفت حسن و که مندرین
جو قیصر شنید از من و من
چو کرد از زمان قیصر و مرام



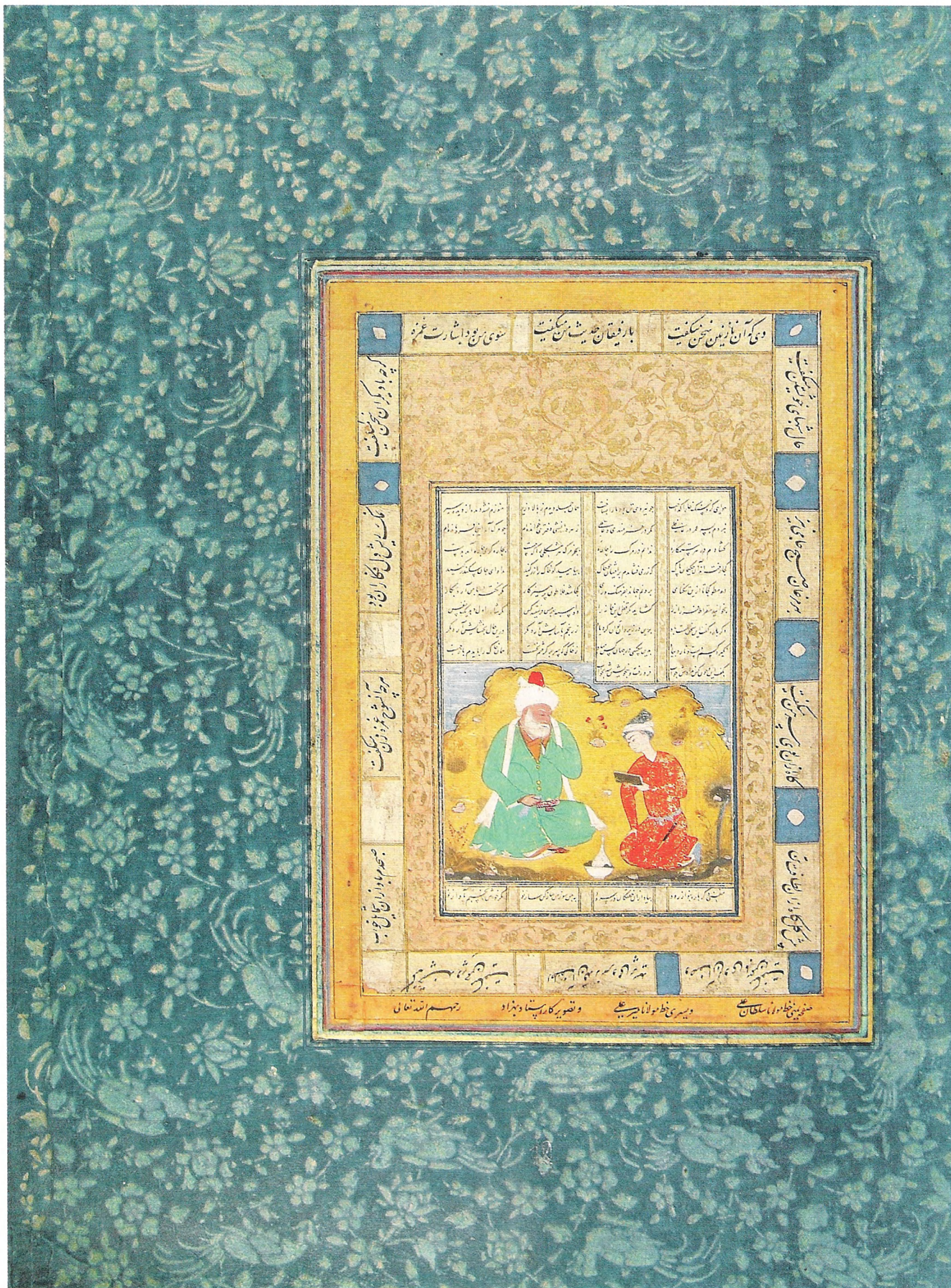
Музей личного пользования

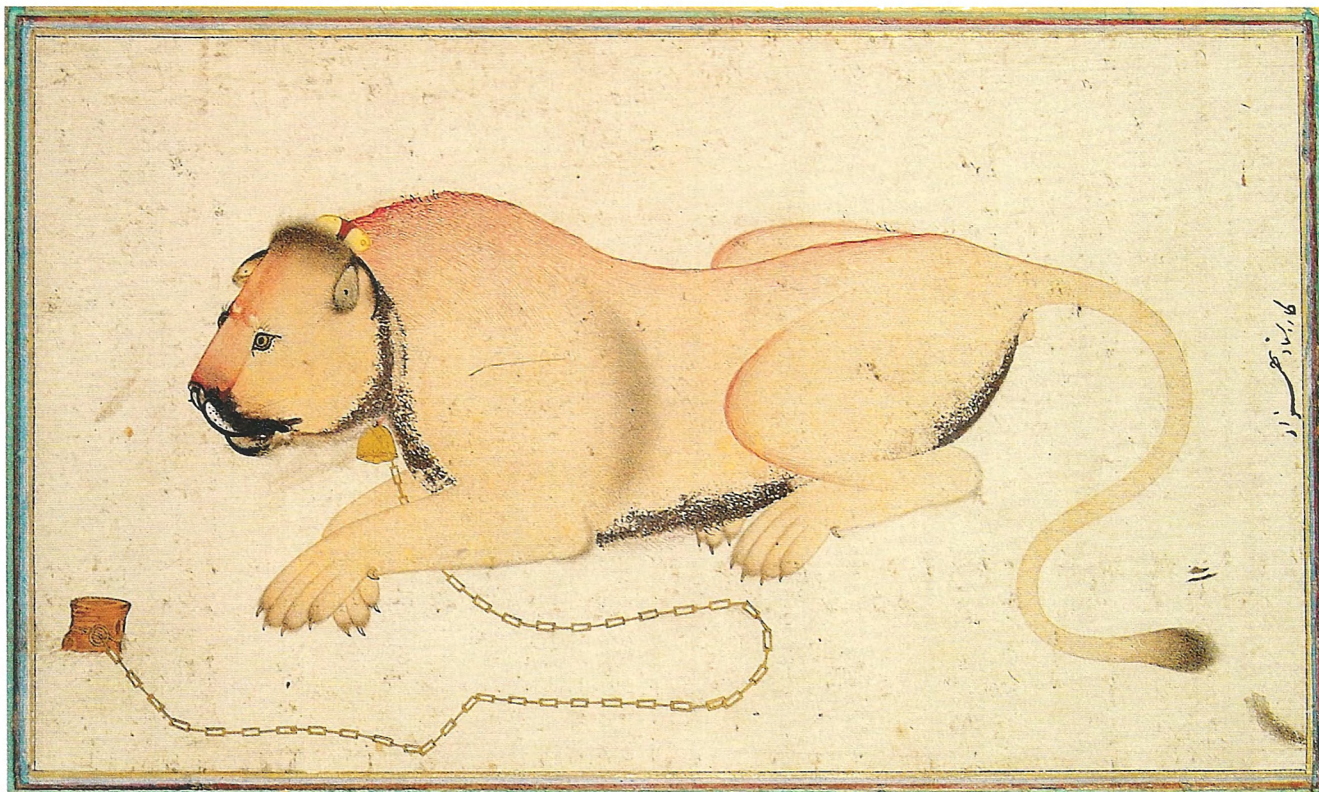
Альбомы-муракка

Альбомы-муракка — особая и яркая страница в истории книжного искусства Ирана. Такие альбомы представляют собой своего рода небольшой музей: в них собирались отдельные миниатюры и рисунки, образцы каллиграфии — *машк* и *кита*, пробы пера. Составитель-оформитель компоновал имеющийся материал на странице, вклеивал в поля, украшал рамкой. Этот жанр существовал в Иране с XV века, но особое развитие получил во второй половине XVI века. Сохранилось немало альбомов разного художественного уровня. Естественно, по своему составу и оформлению наибольший интерес представляют те из них, что были созданы в придворных мастерских или по заказу сановников высокого ранга. Таких альбомов в Библиотеке пять. Четыре из них поступили из Ардебилля, куда в свою очередь были подарены Аббасом I. По всей видимости, три таких альбома были оформлены в последней четверти XVI века, причем по одному принципу: на странице компоновались образцы каллиграфии, иногда к ним добавлялась небольшая миниатюра или рисунок. Если миниатюра была большого размера, она занимала целую страницу, а каллиграфические *бейты*—двустилиши инкорпорировались в рамку, окружающую ее. Составители альбомов часто атрибутировали миниатюры и образцы каллиграфии. Хотя этим атрибуциям нельзя безоговорочно верить, но и совсем игнорировать их не стоит, поскольку они отражают представления людей искусства о современных и более ранних стилях и школах.

Дорн 489. Наиболее известный из альбомов Библиотеки, смонтирован во второй половине XVIII века в Индии по принципу «разворот с миниатюрами — разворот с образцами каллиграфии». Наряду с индийскими содержит работы иранских мастеров XV–XVII веков (см. ил. 58–59, 66, 69–71). Заключен в золотой тисненый переплет второй половины XVI века (см. ил. 27). Принадлежал российскому полномочному министру при персидском дворе И. О. Симоницу (Васильева, 2004). 86 л. 42,5x20,5 см.

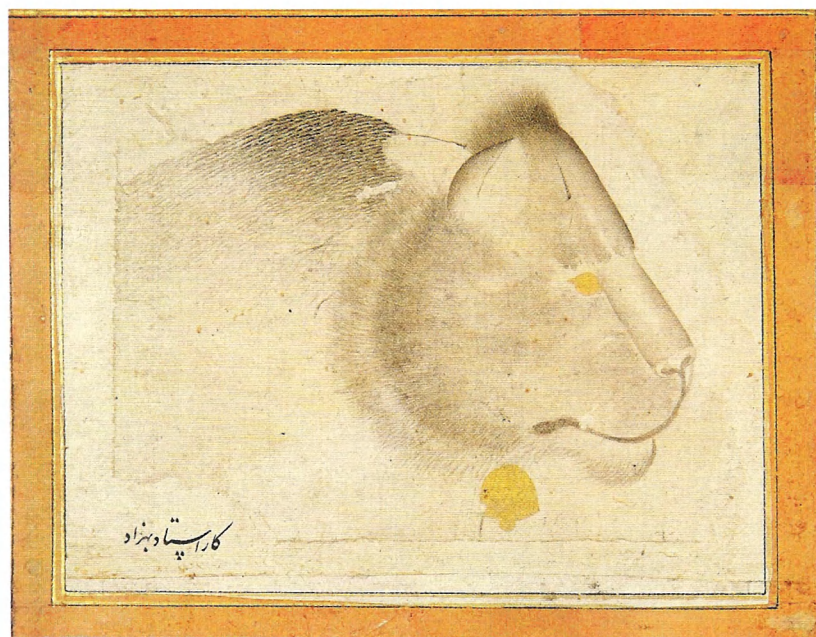
Ил. 74 (с. 56) Проба пера.
Дорн 489, л. 39 об.





Дорн 148. Альбом заключен в золоченый переплет, о котором речь уже шла выше (см. ил. 25–26). Кроме образцов каллиграфии XV–XVI веков (самый поздний 971 / 1563–1564 года) в альбоме представлены 9 миниатюр (см. ил. 65) и рисунков. 70 листов. 36x23 см.

Ил. 76. «Львица с колокольчиком на цепи». Дорн 148, л. 11 об.



Ил. 77. «Голова львицы». Оба рисунка атрибутированы Бехзаду. Известно, что он действительно рисовал львов, и художники охотно копировали эти рисунки (Martin, 1912, vol. 2, pl. 86). «Голова львицы» является фрагментом рисунка, чрезвычайно близкого тому, что включен в альбом Бахрам-мирзы (Roxburgh, 2005, p. 284). Дорн 148, л. 51 об.

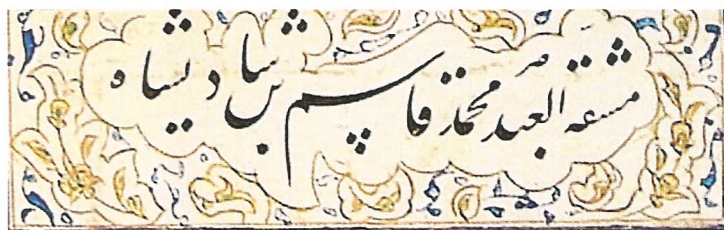
Ил. 75. (с. 58) Составитель альбома приписал каллиграфию Мир-Али, а миниатюру «Юноша с книгой перед учителем» — Бехзаду. Дорн 148, л. 19

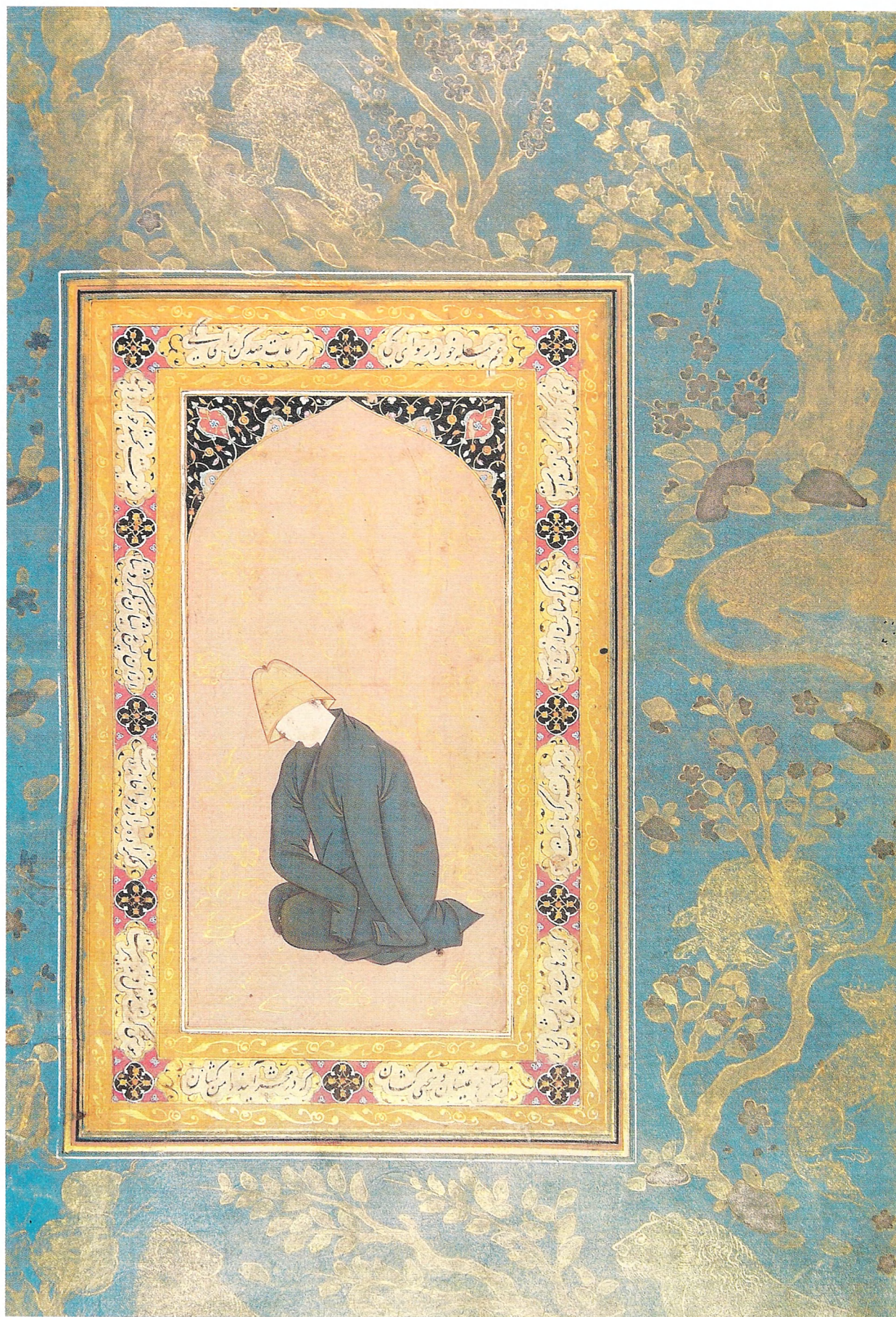
Ил. 78. Машк Мухаммад-Касима (в центре) и фрагменты листов из нескольких рукописей.
Дорн 147, л. 42



Ил. 79 (с. 61) «Дервиш». Миниатюра выполнена в конце XVI века. Она имеет некоторое сходство и с манерой Садик-бека, и с манерой Риза-йи Аббаси. Во всяком случае, исполненный золотом символический пейзаж, особенно листья на дереве, очень близок тому, что встречается на миниатюрах Ризы. По оформлению полей и рамки из поэтических строчек этот лист весьма похож на альбомный лист с двумя миниатюрами Ризы, одна из которых приблизительно датируется 1610 годом (Canby, 1996, p. 97). Обращает на себя внимание не только изящество оформления полей, но и соотношение их размеров: верхнее поле больше нижнего, в то время как на остальных листах соблюдается обычное равенство горизонтальных полей.
Дорн 147, л. 54 об.

Дорн 147. В альбоме собраны образцы каллиграфии (см. ил. 28) известных мастеров XV–XVI веков (самый поздний образец датирован 967 / 1559–1560 годом) и одна миниатюра (ил. 79). 56 листов. 33x23 см.









Дорн 488. Этот альбом, видимо, составлен несколько позднее двух предыдущих, поскольку в него вошли миниатюры и рисунки исфаханской школы, близкие работам Риза-и Аббаси. В это время в жанре сийах-калам активно работал Садик-бек Афшар, внесший свою лепту в формирование исфаханской школы. Лакированный переплет украшен орнаменталистом, оформившим поля некоторых листов. Первоначально альбом был составлен по принципу «разворот с миниатюрами — разворот с образцами каллиграфии», однако при реставрации брошюровки и корешка листы были перепутаны. 32 листа. 36х25 см.



Ил. 81. «Пленник». Миниатюра определенно имеет своим источником один из многочисленных вариантов «Пленного воина» — туркменского правителя Мурада Ак-Коюнлу (Martin, 1912, vol. 1, p. 5), разбитого в 1503 году шахом Исмаилом (Адамова 1996, с. 196). В нашем случае пленник облачен в одежду конца XVI века. Дорн 488, л. 31



Ил. 82. «Сидящий мужчина». Дорн 488, л. 27 об.

Ил. 80 (с. 62) «Сидящий дервиш». Рисунок, обрамленный строками текста. Клапан лакированного переплета. Дорн 488, л. 24



Шедевры книжного искусства эпохи Тахмаспа I

Роль шаха Тахмаспа I в истории развития искусства книги хорошо известна и неоспорима. Дело не только в том, что при своем дворе он собрал прекрасных мастеров, всячески поощрял их работу и проявлял к ним внимание. Тахмасп привил интерес к книге своим младшим родственникам и сановникам настолько, что именно у них нашли приют и материальную поддержку многие мастера из тебризского *китабхане* после его роспуска в середине XVI века. Эти каллиграфы, художники, оформители и переплетчики, перебравшись в другие города, десятилетиями продолжали культивировать и развивать эстетику тебризской школы.

В этой главе представлены пять рукописей, переписанных и оформленных в период правления Тахмаспа (1524–1576) в разных городах Ирана: Тебризе, Ширазе, Ардебиле, Герате, Мазандаране, возможно также, в Мешхеде и Казвине. Последняя — шестая рукопись, создана в Исфахане в начале XVII века, но и по своему содержанию, и по оформлению она непосредственно связана с именем и эпохой Тахмаспа.

«Мяч и клюшка» («Гуй ва чауган») Махмуда Ариффи (Дорн 441)

Эта рукопись (62 л., 29х19 см) замечательна во многих отношениях. Во-первых, и это главное, ее переписал Тахмасп ал-Хусайни, второй шах династии Сефевидов, причем сделал он это в весьма юном возрасте, когда ему было 11 лет, в 931/1524–1525 году. Тахмасп родился 22 февраля 1514 года и совсем еще ребенком был отправлен в Герат губернатором провинции Хорасан. Воспитателем и регентом при нем состоял Кази Джахан Казвини-Хусайни.

Ил. 83. (с. 64) Левая половина развернутого фронтисписа.
Дорн 441, л. 3



Ил. 84. Одинарный фронтиспис с розеткой-шамса. Раскрытая верхняя крышка и закрытый клапан лакированного переплета. Дорн 441, л. 1

В 1522 году юный принц вернулся ко двору своего отца Исмаила I, после смерти которого в 1524 году вступил на престол.

Источники свидетельствуют о том, что Тахмасп учился каллиграфии и живописи у известного мастера Дуст-Мухаммада. Возможно, что в его свите из Герата в Тебриз приехал и великий Бехзад, сразу поставленный Исмаилом во главе библиотеки. Вполне логично предположить, что любовь к книжному искусству малолетнему принцу привил его наставник Кази Джахан, которому в первый же год своего правления Тахмасп посвятил свой труд — переписанную им поэму Арифи «Мяч и клюшка».

Выбор произведения был неслучаен. Небольшой объем, а также сюжет поэмы, созданной Махмудом Арифи еще в 1438 г. в Ширазе для мирзы Абдалла бен Ибрахим-Султана, как нельзя лучше подходили для этой цели. Поэма повествует о том, как некий принц, проводя время за игрой в конное поло со своими приближенными, повстречал однажды дервиша-аскета, который объяснил ему тайный мистический (суфийский) смысл элементов данной игры. Между тем известно, что Тахмасп сам любил игру в поло и воспитывался в суфийских традициях.

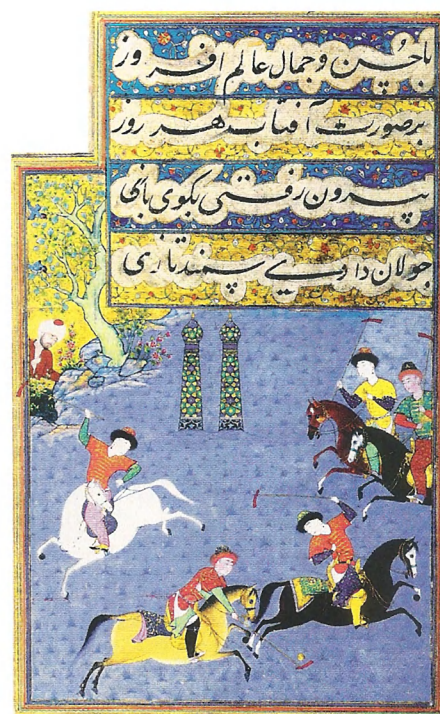
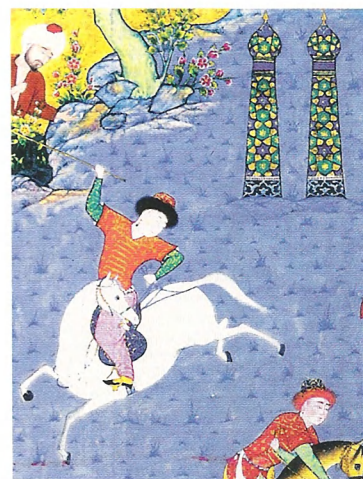
Крупный невыработанный почерк одиннадцатилетнего шаха далек от совершенства. Поэтому профессиональному каллиграфу пришлось тщательно исправлять дефекты чуть ли не в каждом слове, а четыре листа даже полностью заменить. Погрешности в письме нужно было замаскировать, точнее — отвлечь от них внимание. Для этого использован оригинальный прием: каждая строчка заключена в яркий орнаментированный прямоугольник, то золотой, то синий, при этом слова как бы зависли на белых облачках. В результате затертые и переписанные элементы букв, которые при желании можно видеть, не прибегая к лупе, совершенно не бросаются в глаза.

То, что книга переписана шахом, означает, что она скорее всего была оформлена, во-первых, в его придворной мастерской, во-вторых, одновременно или чуть позже даты переписки, в-третьих, лучшими мастерами и, в-четвертых, на высочайшем уровне. Именно поэтому «Мяч и клюшка» имеет огромное значение для исследования тебризского стиля начального периода правления Тахмаспа.

Переплет снаружи представляет собой орнаментированную поверхность, покрытую лаком (Loukonine-Ivanov, 1996, p. 180, 183), а изнутри — бордовую кожаную поверхность со средником, угольниками, картушами рамки, изготовленными путем аппликации черной кожаной сетки на синюю основу картонных крышек.

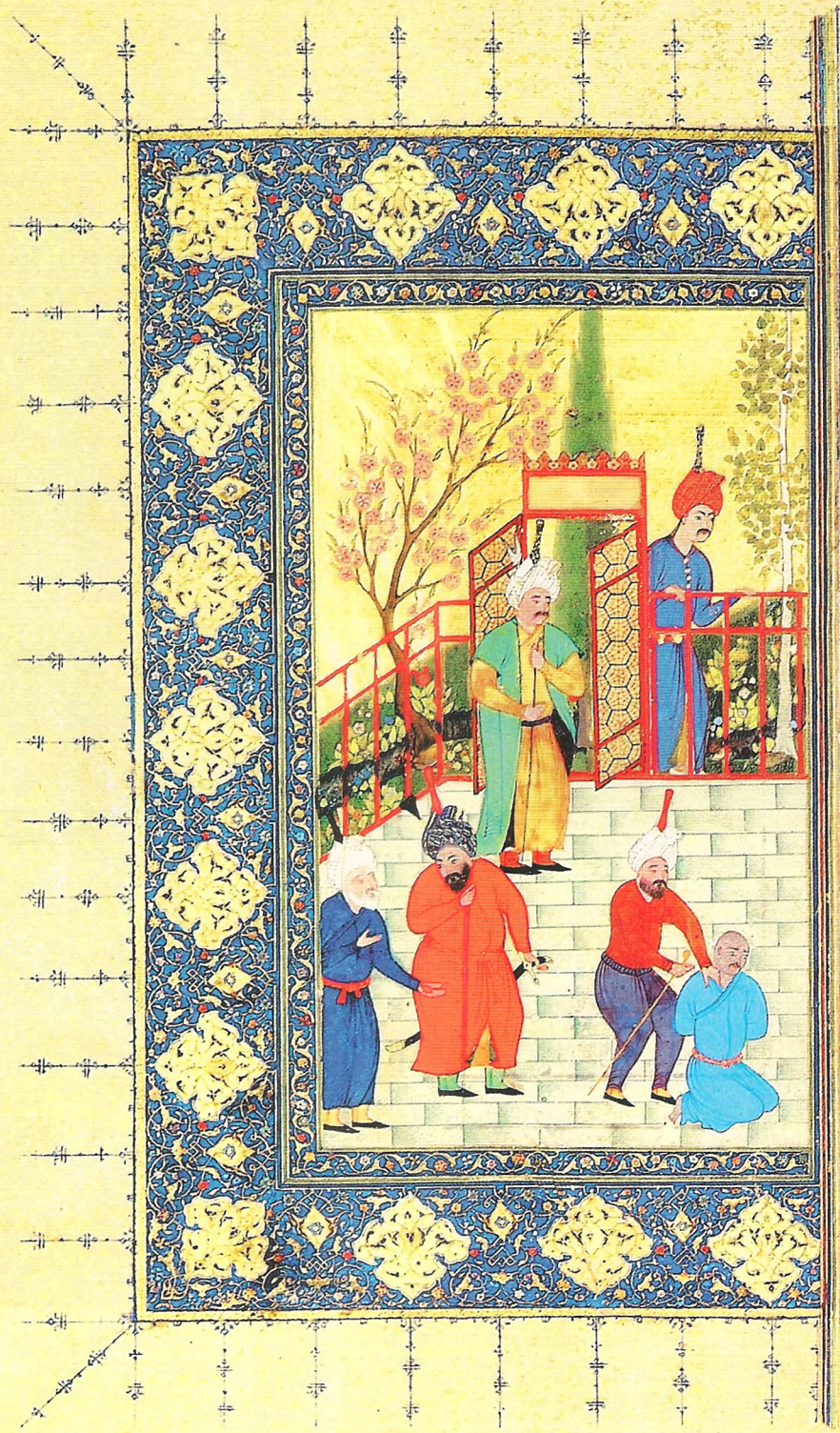
Внутренний декор кроме упомянутого украшения текста включает розетку-*шамса* на первом листе, развернутый фронтиспис, *унван*, несколько заставок и разноцветные поля плотной бумаги с золотым крапом.

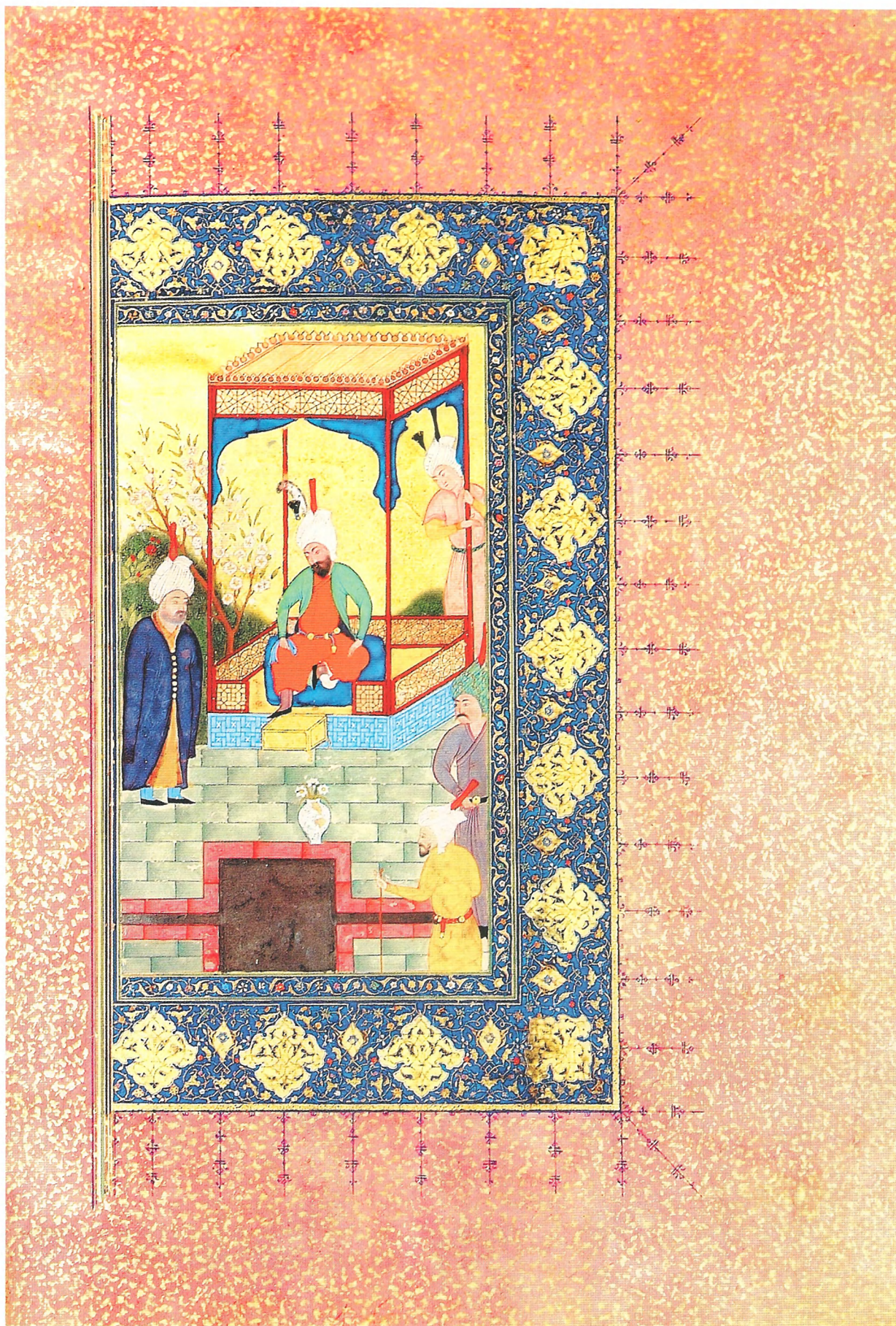
Чрезвычайно интересны 19 миниатюр, выполненных разными мастерами. Считается, что диптих, открывающий рукопись, выполнен Дуст-Мухаммадом под руководством и при участии Бехзада. Три миниатюры атрибутируются Ака Мираку, одна — Мир Муссавиру, шесть — Дуст-Мухаммаду, а еще три как будто нарисованы самим Тахмаспом и подправлены профессиональным художником (Dickson-Welch, 1981, vol. 1, p. 240). Остальные, вероятно, принадлежат кисти Султан-Мухаммада. Именно ему приписывают сцены игры в поло с выразительно исполненными всадниками и грациозными скакунами. Однако их отличие своей «законченностью стиля» от всех других миниатюр списка наряду с несомненной близостью к миниатюрам, украшающим список поэмы Хилали «Шах и дервиш» 1537–1538 года (см. ниже), наводят на мысль о том, что сцены игры в поло могли быть дорисованы позднее, в 1530-е годы (Ашрафи, 1974, с. 64). Показательны в этом отношении фигурки дервиша на миниатюрах двух рукописей. Конечно, такое предположение разрушает посылку о одновременности оформления поэмы «Мяч и клюшка», однако оно имеет историческое обоснование. Дело в том, что



Ил. 85. «Дервиш наблюдает за игрой в конное поло». Дорн 441, л. 18

Ил. 86–87 (с. 68–69) «Шах Исмаил I судит преступника». Двойная миниатюра. Дорн 441, л. 1 об.–2







тюркская кызылбашская правящая верхушка, оставшаяся шаху-мальчику от отца, не собиралась выпускать власть из рук, а потому довольно скоро после восшествия на престол Тахмаспа его наставник Кази Джахан был удален из столицы. Лишь через десять лет повзрослевший шах обрел силу и вернул ко двору Кази Джахана, сделав его визирем. Вполне возможно, что рукопись, предназначенная этому государственному деятелю, попросту не была завершена в связи с его опалой, а оставшиеся недорисованными три миниатюры были выполнены после его возвращения на политическую арену.

В таком случае, когда рукопись была декорирована и когда был сделан переплет? Одновременно с перепиской или позднее?

Здесь уместно сказать и о той гипотезе, которую выдвинул Э. Бахари. Он считает, что основная работа по созданию книги была проведена еще в Герате под руководством Бехзада, то есть до 1522 года, когда Тахмасп вернулся в Тебриз. А год, указанный в колофоне, — всего лишь дата преподнесения рукописи Кази Джахану (Bahari, 1996, p. 188–189). Но мог ли Тахмасп ее переписать, будучи восьмилетним мальчиком? Однако гипотеза Бахари верна в том отношении, что над оформлением книги работали гератские мастера, в первую очередь орнаменталист (возможно, им был Йари-музаххиб). Кроме того, начать работу над рукописью вполне могли еще при жизни Исмаила.

Подтверждение последнему предположению мы можем найти в двойной миниатюре в начале рукописи (той, к которой мог иметь отношение Бехзад). Ее сюжет обычно определяют как «Аудиенция у правителя». На таких миниатюрах-зачинах часто изображают реального живого правителя, однако сидящий под тентом мужчина среднего возраста не может быть Тахмаспом. Своими чертами (высоко поднятые и изогнутые дугой брови, окладистая борода и пышные усы, чалма с плюмажем и кисточкой) он скорее напоминает изображения полуисторического полубогатого героя Искандара, с которым в силу различных причин тебризские художники чаще всего отождествляли Исмаила I (Назарли, 2006, с. 61–67). Скорее всего, на троне изображен шах Исмаил, а мальчик, стоящий за тронем — принц Тахмасп.

Перед тронем, вполне возможно, мы видим Кази Джахана, которому Исмаил как бы вверяет своего сына и которому Тахмасп посвятил свою работу. Сюжет этой миниатюры определяют и как «Суд Кази Джахана» (Керимов, 1980, ил. 23–24), учитывая сцену на левой стороне диптиха. Нам представляется, что на диптихе действительно изображен суд, но не Кази Джахана, а шаха Исмаила, суд, имевший место в действительности и отражающий какие-то реальные политические события.

Молодой шах как нельзя лучше подходил для «портретирования» в роли главных героев известных поэм. Клише «идеального принца» — «идеального правителя», взрослеющего со

временем, но практически лишенного индивидуальных черт, будет долго путешествовать из одной рукописи в другую. «Мяч и клюшка» — первая в этом ряду и одна из первых, созданных в мастерской Тахмаспа, имевшей старые традиции и обогатившейся благодаря приезду гератских мастеров.

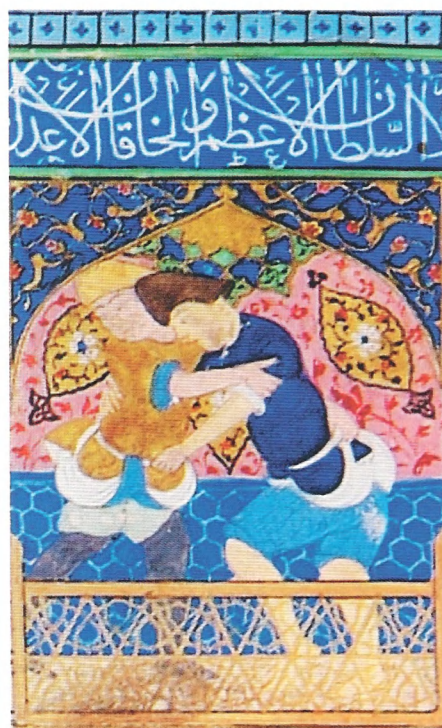
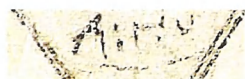
Замечательно, что рукопись с посредственной каллиграфией и неровного качества иллюстрациями тебризские мастера смогли сделать истинным шедевром. Особыми художественными приемами они добились нейтрализации погрешностей в работе венценосного каллиграфа и привели книгу в гармоничное состояние в полном соответствии с канонами искусства. В дальнейшем этим мастерам будет под силу создать знаменитые копии «Шах-нама» Фирдоуси и «Пятерицы» Низами, но «Мяч и клюшка» Ариффи навсегда останется первым проектом Тахмаспа, тем трамплином, с которого начался стремительный взлет тебризской школы.



Ил. 88. «Дервиш видит сломанную
клюшку и мяч».
Дорн 441, л. 32 об.



Ил. 89. Колофон с датой.
Дорн 312, л. 508 об.



«Лучшие из великих» («Ахсан ал-кибар») Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини (Дорн 312)

Текст в *шамсе*–экслибрисе на первом листе этого списка шиитского прозаического сочинения о двенадцати имамах, составленного автором в 1340–х годах, гласит: «Для казнохранилища величайшего султана... Абу-л-Музаффара шаха Тахмаспа Бахадур-хана». Таким образом, книга находилась в библиотеке Тахмаспа, и это то немногое, что мы с достоверностью о ней знаем.

Рукопись (508 л., 38,5х26,5 см) содержит много загадок, начиная с даты переписки. В колофоне каллиграф Хизр-шах сообщает, что он состоит на службе в личном шахском домене и ему 65 лет. Там же имеется дата: «4 месяца *раби* I...». Далее следует год, написанный цифрами, между которыми проставлены двоеточия. Прочесть цифры можно по-разному. Первая из них — восьмерка или девятка, позднее исправленная на восьмерку, вторая — тройка или двойка. И лишь относительно третьей цифры нет сомнений — это семерка. Таким образом, год по хиджре может быть прочитан и как 837, и как 827, и как 937, и как 927. Последний вариант, впервые предложенный М. М. Дьяконовым и Ю. С. Дашевским и недавно подтвержденный О. Ф. Акимушкиным, представляется предпочтительным и соответствует 12 февраля 1521 года. В этом случае каллиграф находился на службе у шаха Исмaила и скорее всего переписал книгу в Тебризе.

Другая загадка — миниатюры. В художественном ряду книжного искусства первой половины XVI века они стоят несколько особняком. Из общего числа 39 четыре — весьма посредственного качества, а остальные при их чрезвычайно высоких достоинствах затруднительно отнести к какой-либо определенной школе.

Интересно, что часть миниатюр нарисована на листах тонкой бумаги, наклеенных на чистые места страниц текста. Причем зачастую рисунок и краски покрывают контур склейки и заходят на страницу рукописи. Это дает основание думать, что вклеивались не готовые миниатюры (во всяком случае — не всегда), а эскизы. Возможно также, что художник просто укрепил листы книги, сочтя их слишком тонкими.

На миниатюре «Первая проповедь Хасана» фронтон мечети украшен пространной надписью, сводящейся к следующему: «В дни правления султана величайшего... Абу-л-Музаффара Тахмаспа Бахадур-хана... В священном месяце *зи-л-хиджа*... 932 [в сентябре 1526]... рукою раба слабого Касим ибн Али» (Акимушкин-Иванов, 1968, с. 36–37). Последнее обстоятельство дало основание приписать миниатюры ученику Бехзада гератскому мастеру Касим-и Али и делать выводы

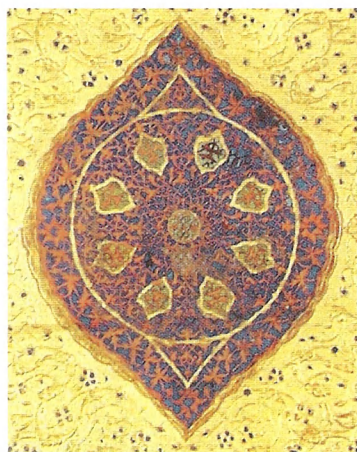


относительно особенностей его творческой манеры. Однако О. Ф. Акимускин обратил внимание на формулу подписи и выдвинул предположение, что Касим-и Али — каллиграф, искусно выполнивший надпись (Акимускин, 2008). В то же время турецкая исследовательница Л. Улуч выявила еще две миниатюры, архитектурные элементы которых несут это же имя. В одном случае можно прочесть: «...написал раб Касим», а в другом: «...написал бедный раб Касим ибн Али». Л. Улуч, считая это имя именем художника, говорит о единой творческой манере во всех трех миниатюрах и их близости портрету Мир Сайида Мустауфи из альбома Бахрам-мирзы, который атрибутирован художнику Малику Касиму (Uluç, 2006, р. 105–116). Теоретически Касим вполне мог выполнить и миниатюры, и надписи на фронтонах, именно в них увековечив себя как каллиграфа, ведь по свидетельству брата шаха Тахмаспа Сам-мирзы Малик Касим-наккаш (художник) Ширази был замечательным каллиграфом и владел многими почерковыми стилями (Dickson-Welch, 1981, р. 257). Он умер молодым в 947 / 1540–1541 году и, вероятно, был тезкой гератцу, современнику Бехзада, Касим-и Али, который впервые упомина-

Ил. 90. «Первая проповедь Хасана». На фронте дата *зи-л-хиджа* 932 / сентябрь 1526.

Дорн 312, л. 373 об.





Ил. 91. Золотое тиснение на внешней стороне переплета.
Дорн 312

Ил. 92. Декор внутренней стороны крышек.
Дорн 312

ется в сочинении Хондамира «Сжатое изложение известий» («Хуласат ал-ахбар»), завершеном в 1498 году.

В любом случае, как показала Улуч, мастер, оставивший свое имя в архитектурном декоре, связан с кругом ширазских рукописей 1520-х годов. Действительно, наша рукопись украшена типично ширазским фронтисписом и заключена в типично ширазский переплет с золотым тиснением по всей поверхности.

Хотя авторство миниатюр «Ахсан ал-кибар» поставлено под сомнение, но художественных достоинств они от этого не лишились. Надо признать, что миниатюры отличаются и от гератских и даже от тебризских. Вместе с тем, обращает на себя внимание ироничное отношение художника к второстепенным персонажам, что, казалось бы, совершенно неуместно при иллюстрировании религиозных сочинений, которые, кстати сказать, весьма редко украшались миниатюрами. Впрочем, наличие иллюстраций в данном случае легко объяснить тем, что это руководство по шиизму предназначалось для мальчика, ставшего вторым шахом первой шиитской правящей династии, для мальчика, очень любившего занимательные картинки (Назарли, 2006, с. 73–74).



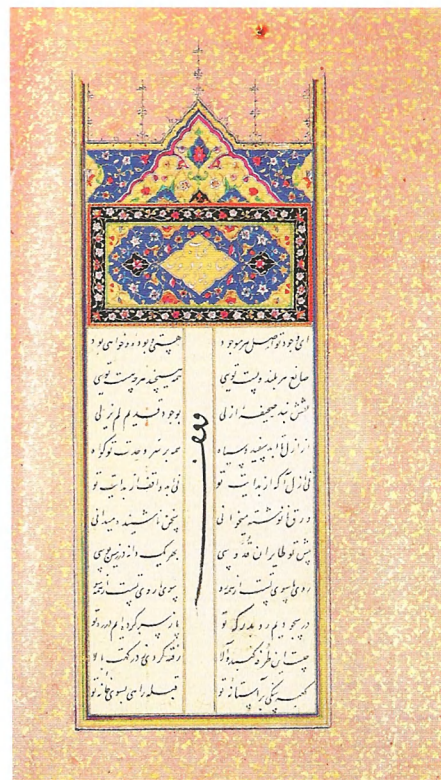
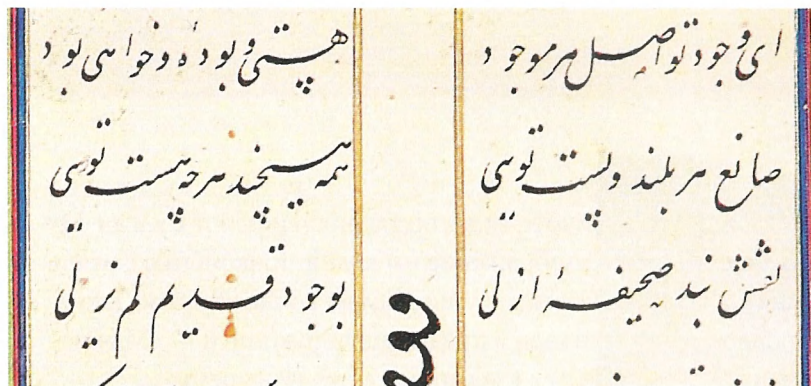
«Шах и дервиш» («Шах ва дарвиш»
или «Шах ва гада») Бадр ад-Дина Хилали (Дорн 459)

Эта изящная книжечка (1+44 л., 21,8x12,5 см), переписанная в 944 / 1537–1538 году каллиграфом Камалом, не имеет изъянов. В ней все высшего уровня: и мельчайший бисерный *насталик*, и нежная розовая бумага с золотой пылью-крапом на полях, и аккуратная заставка–*унван*, и комбинированный переплет с золотым тиснением на орнаментированной золотом лакированной поверхности, и, наконец, три миниатюры тебризского стиля.

Поэт Бадр ад-дин Хилали Астрабади — старший современник Тахмаспа. Он жил в Герате при Тимуридах, пользуясь покровительством Алишера Навои, и оставался там при Сефевидах, причем вполне мог быть лично знаком с будущим шахом. В 936 / 1529–1530 году по приказу завоевавшего Герат Убайдулла-хана из узбекской династии Шайбанидов поэт был казнен за приверженность шиизму.

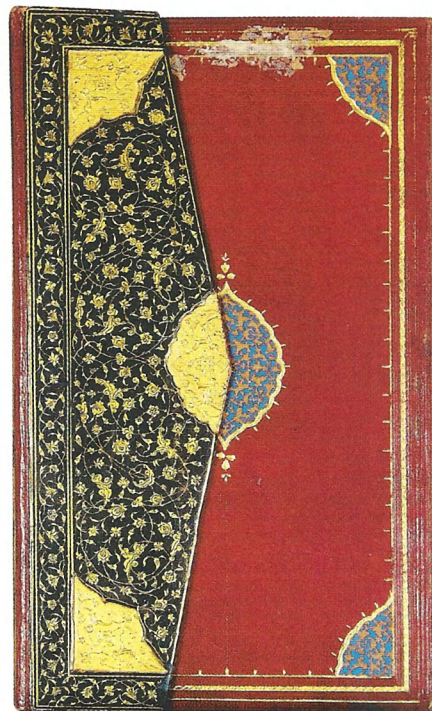
Поэма «Шах и дервиш» повествует о платонической страсти дервиша к шаху и может быть истолкована в аллегорическом смысле как описание пути мистика, ведомого любовью к Богу. Сюжет поэмы как нельзя лучше подходит для того, чтобы отождествить главного героя с молодым и красивым Тахмаспом. Определенно эта изысканная рукопись была создана в его придворной мастерской в Тебризе. Две из трех миниатюр приписывают Абд ас-Самаду, одну миниатюру, «Шах встречается на охоте дервиша», исследователи атрибутируют Султан-Мухаммаду.

Сюжет этой миниатюры относится к тому эпизоду поэмы, в котором рассказывается об одной из встреч главных героев. Дервиш, разлученный из-за происков соперника с объектом своей любви, поселился на горе, где вел образ жизни Маджнуна и дружил с дикими животными. Во время весенней охоты шах потнался за любимой газелью дервиша, которая привела его к своему покровителю. На миниатюре изображены газель, «преклоняющая к земле голову мольбы» перед дервишем, и подымавшийся к ним шах, в образе которого мы вправе предположить очередной портрет Тахмаспа.



Ил. 93. Начало текста с *унваном*.
Дорн 459, л. 1 об.

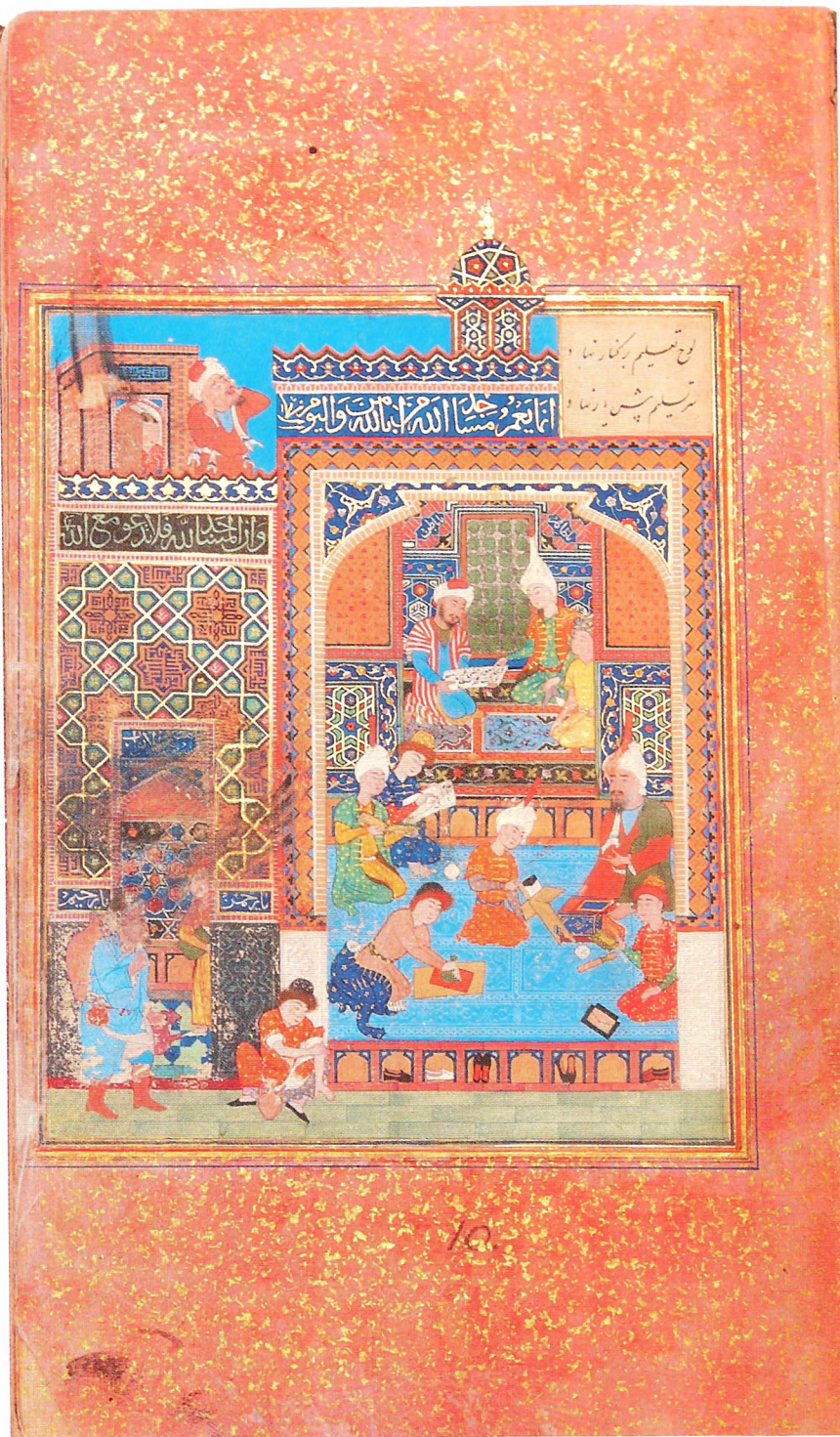
Ил. 94. Внутренняя сторона нижней крышки с закрытым клапаном комбинированного переплета.
Дорн 459





Ил. 95. «Встреча шаха с дервишем во время охоты». Открытый клапан переплета.
Дорн 459, л. 27

Одной из отличительных особенностей работ Султан-Мухаммада является изображение им коней, тонконогих, с изящной головкой и длинным, пушистым на конце хвостом. Таких лошадок мы уже видели в предыдущей рукописи — «Мяч и клюшка» — и увидим в следующей — «Златая цепь».



Ил. 96. «В школе».
Дорн 459, л. 10



«Златая цепь» («Силсилат аз-захаб») Абд ар-Рахмана Джамии (Дорн 434)

В колофоне указано, что каллиграф Шах-Махмуд ан-Нишапури закончил переписку 1 *шабана* 956 / 25 августа 1549 года в Ардебиле, городе, находящемся на востоке от Тебриза. Известно, что еще в 1548 году в связи с войной с Турцией Тахмасп перевел столицу из Тебриза в Казвин, предварительно распустив свое *китабхане*. Таким образом, один из лучших каллиграфов шаха, оказавшись не у дел, работал какое-то время в Ардебиле, видимо, при дворе Сам-мирзы, брата Тахмаспа. В дальнейшем каллиграф переселился в Мешхед, где прожил до своей смерти в 972 / 1584–1585 году. Впрочем, рукопись интересна не столько тем, что добавляет точную дату к биографии каллиграфа.

Книга (82 л., 41,5х27 см) украшена двумя двойными миниатюрами, причем на обеих изображена царская охота, не имеющая прямого отношения к поэме Джамии. В конце рукописи находится более ранняя миниатюра (ил. 98, 99). Судя по характеру повреждений, она не являлась иллюстрацией к какому-либо тексту, а хранилась отдельно и весьма небрежно. Кроме того, первоначально она имела горизонтальный формат, а лишь при инкорпорировании в рукопись была разрезана на две части. Значительный размер миниатюры определил, видимо, и размер корпуса книги. По поводу времени создания миниатюры у исследователей, в основном, нет больших разногласий: ее относят к 1460–1470-м годам (Акимушкин-Иванов, 1968, с. 13; Loukonine-Ivanov, 1996, р. 164, 168). Лишь Г. А. Пугаченкова датирует ее 1405–1415-ми годами и определяет местом создания Мавераннахр, а точнее Самарканд (Пугаченкова-Галеркина, 1979, ил. 1). Другие же определяли школу как гератскую, пока Робинсон не попытался обосновать принадлежность миниатюры туркменскому стилю, среди многих аргументов обращая внимание и на специфические туркменские шапки (Robinson, 1991, р. 34). Он же предположил, что на миниатюре в золотой шапке изображен султан Узун Хасан (1467–1479), правитель из племени туркмен Белого барана (Ак-Коюнлу). Как бы то ни было, при всей своей привлекательности и логичности такая трактовка не дает ответа на вопрос, где была выполнена миниатюра: в Ширазе, Багдаде или Тебризе? Теоретически она могла быть исполнена по заказу одного из сыновей Узун Хасана, которые в отличие от отца покровительствовали искусству: известно, например, что Халил, правивший в Ширазе, дарил ему иллюстрированные книги. Но с равным успехом такая картинка могла быть заказана и у гератского мастера.

В любом случае существует очевидная связь между этой миниатюрой и работой гератского художника (возможно, это был Бехзад), проиллюстрировавшего поэму Хусрава Дихлави «Хашт бихишт» 1496 года (Bahari, 1996, р. 166–167).

Ил. 97 (с. 78) Левая сторона развернутого фронтисписа.
Дорн 434, л. 3



Без сомнения, «туркменская» миниатюра была известна и тебризскому мастеру середины XVI века, нарисовавшему другую двойную миниатюру в нашей рукописи (ил. 100–101). Об этом говорят и совпадение некоторых деталей, и композиционное построение: сцены охоты изображены в долине, окруженной горами как внизу, так иверху картины. Однако более поздняя миниатюра существенно отличается и яркой цветовой гаммой, и обилием жанровых сценок, и «густонаселенностью». Так, на правой стороне диптиха насчитывается 55 персонажей и 36 домашних и диких животных, а на левой — 43 человека и 43 животных. У исследователей есть расхождения и по вопросу датировки миниатюры и даже по вопросу школы. Называют и тебризскую мастерскую 1540–х годов (Акимускин–Иванов, 1968, ил. 42–43; Canby, 2004, p. 111–113), и Казвин 1550–х, (Ашрафи, 1966, с. 6), и мешхедскую



школу 1560–1565 годов, (Akimushkin, 2003, p. 566). Художником видят то Султан-Мухаммада (Керимов, 1970, с. 219), то его сына Мирзу Али (Dickson-Welch, 1981, vol. 1, p. 138–140; Canby, 2004, p. 111; Akimushkin, 2003, p. 566). Первый вариант нам представляется предпочтительным.

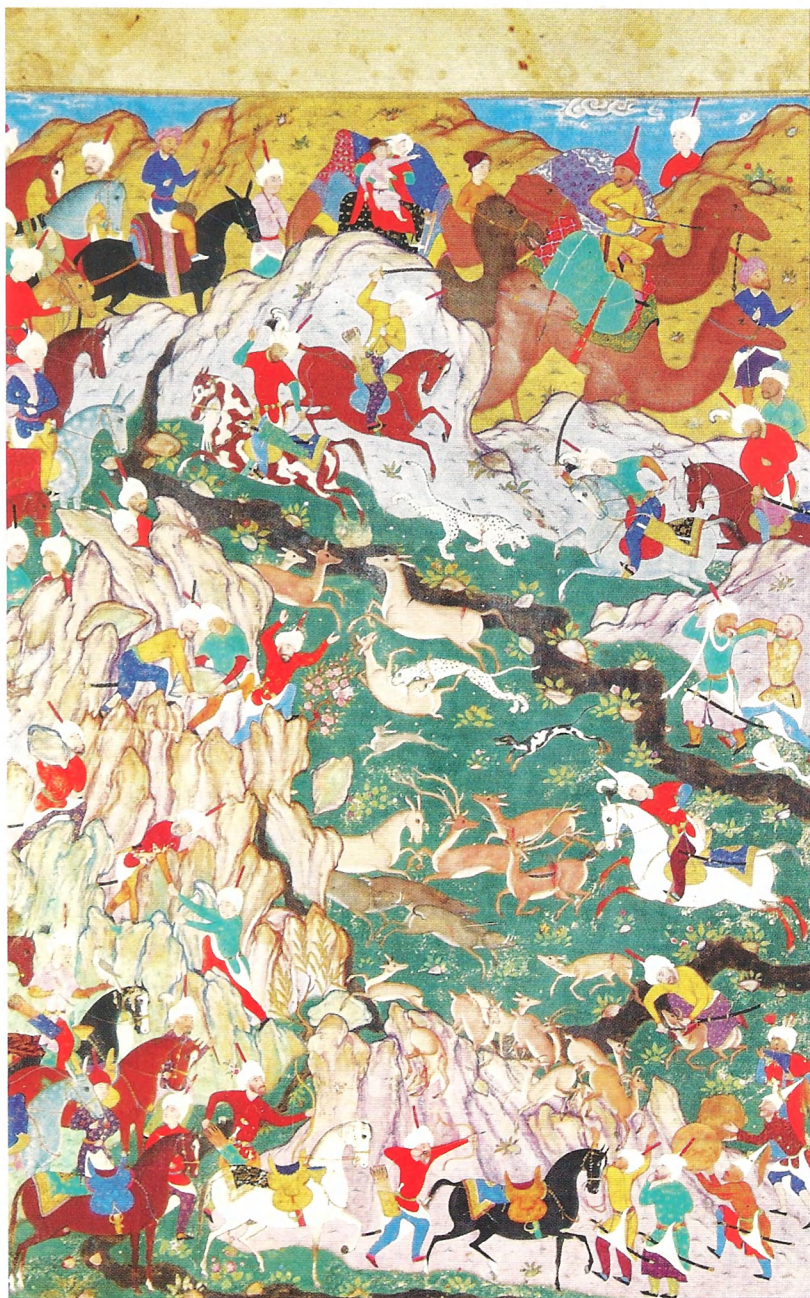
В любом случае эта миниатюра была добавлена в книгу, а не нарисована на оставленных чистых страницах: первая тетрадь состоит из нечетного числа листов (11), а это означает, что первый лист был вклеен одновременно с включением двойной миниатюры. Однако это обстоятельство никак не влияет на решение вопроса о ее датировке.

Если в ранней миниатюре позволительно видеть охоту Узун-Хасана или кого-либо из его наследников, то есть основания предположить в поздней миниатюре охоту шаха Тахмаспа. В диптихе есть несколько персонажей высокого ранга. На правой

Ил. 98–99. «Охота Узун Хасана».
Двойная миниатюра в конце книги.
Дорн 434, л. 81 об.–82

половине это стреляющий из лука охотник, расположившийся под тентом. На левой стороне — два всадника с саблями на белом и сером конях. Эти безбородые охотники являют собой знакомый типаж — вечно юного Тахмаспа, олицетворяющего героев известных поэм. Но в данном случае, когда мы имеем дело не с иллюстрацией к литературному произведению, а с «исторической картиной», мы вправе ожидать большей реалистичности от художника. Тахмаспу в 1545–1550 годах было 35–40 лет. Между тем среди охотников есть персонаж именно этого возраста — всадник на крапчатом коне, выпустивший стрелу в барса. На голове его чалма с кисточкой и двумя перьями. Возможно, он и

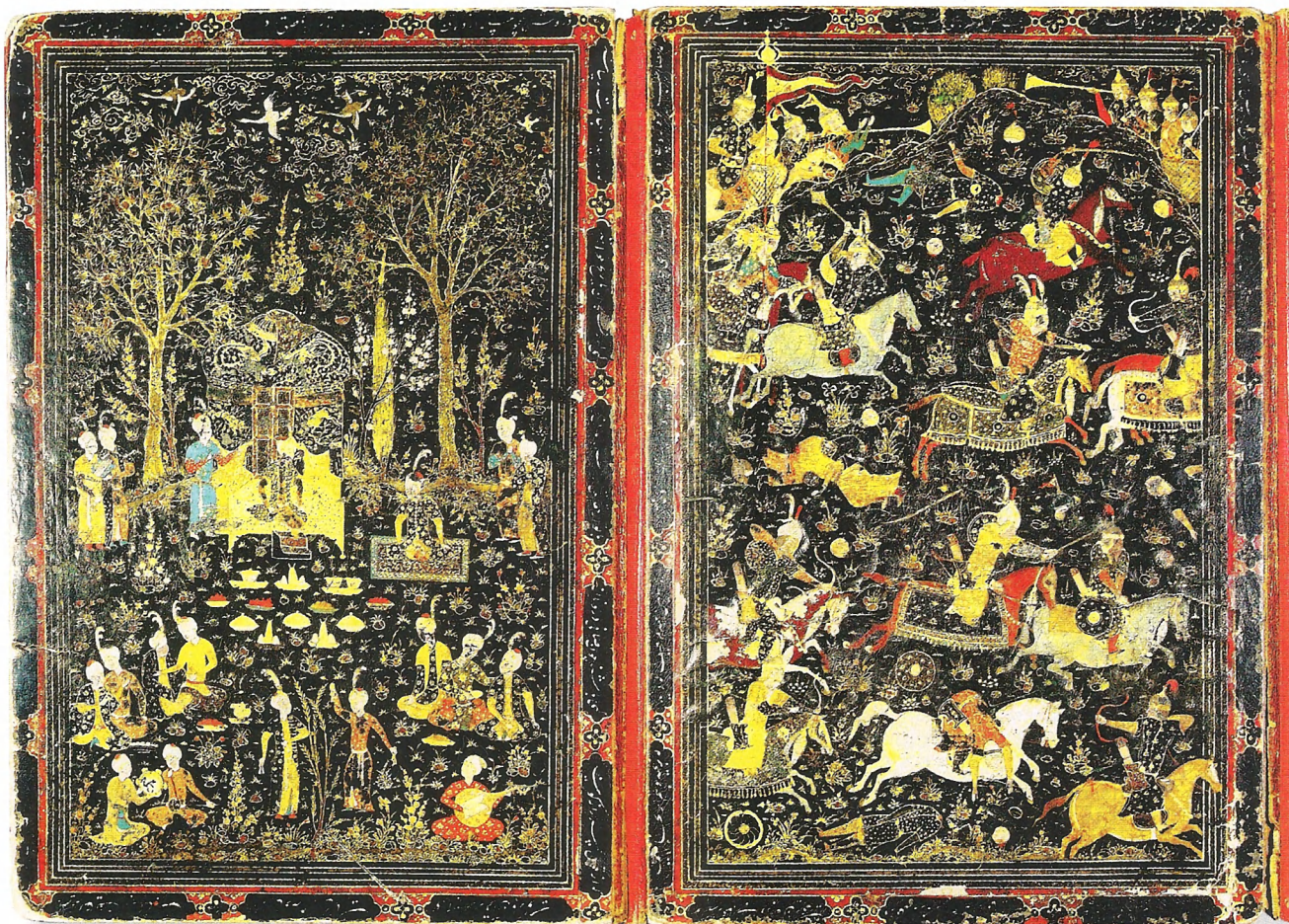
Ил. 100–101. «Охота шаха Тахмаспа». Двойная миниатюра в начале книги.
Дорн 434, л. 1 об.–2



есть Тахмасп, вполне реальный, а не застывший в вечной юности. Охотники помоложе — его братья принцы Бахрам и Сам, и даже сыновья (младший вместе с матерью или нянькой едет на верблюде). Вполне вероятно также, что женщина, сидящая в башенке на спине верблюда на левой стороне диптиха, — Султанум Мехин-бану, старшая и любимая сестра Тахмаспа.

Итак, перед нами скорее всего «семейная» охота Тахмаспа. Такая трактовка сюжета вполне согласуется с предположением о том, что миниатюра была подарена Тахмаспом Сам-мирзе (Welch S., 1976, p. 20). Если же согласиться с тем, что миниатюра создана при дворе правителя Мешхеда Ибрахим-мирзы, пле-





Ил. 102. «Отдых шаха», «Битва». Миниатюры на верхней и нижней крышках лакированного переплета.
Дорн 434

мянника и зятя Тахмаспа, то в одном из охотников надо искать именно этого юного принца, принадлежащего следующему поколению Сефевидов.

Сравнение двух миниатюр позволяет увидеть тот значительный рывок, который проделало иранское изобразительное искусство за 70–90 лет, — от лаконичной величавости до буйства красок роскошной сказки бытия.

Декоративное убранство книги состоит из *шамса* и медальонов на первой странице, в которых написаны название сочинения и его автор, а также из развернутого фронтисписа и разноцветных полей, покрытых золотым крапом.

На вопрос, когда книга была окончательно оформлена, видимо, следует ответить — при заключении ее в переплет, то есть в 1575–1576 году. О значении этого единственного датированного переплета XVI века и декоре его крышек с внутренней стороны речь уже шла выше. (см. ил. 19, 21). Снаружи крышки украшены лакированными миниатюрами на черном фоне (Loukonine–Ivanov, 1996, p. 180, 183). Стоит отметить, что художник расписал крышки с явной ностальгией по тебризским канонам.

Для того чтобы осознать культурно–историческое значение данной рукописи, сопоставим факты. Джами, работавший не-

долгое время при туркменах Ак-Коюнлу, составил свою поэму «Златая цепь» из трех тетрадей, последняя из которых посвящена идеальному правителю. Переписал поэму великолепный придворный тебризский каллиграф. В книгу включены роскошные миниатюры высококлассных мастеров разного времени; на миниатюрах изображена охота двух правителей; скорее всего это Узун-Хасан Ак-Коюнлу и Сефевид Тахмасп, резиденция которых находилась в Тебризе. На одной крышке переплета изображен пир в саду: в окружении придворных восседает на троне правитель, в котором можно усмотреть канонический образ Тахмаспа. На второй крышке — сцена битвы. А битва с врагами — еще одно достойное правителя занятие наряду с охотой и пиром. Исходя из суммы этих фактов, мы можем сделать вывод о том, что рукопись со всей очевидностью связана с идеей верховной власти и с былым величием города Тебриза. Уместно вспомнить, что Тебриз не только подвергался нападениям турецких войск, но в 1571–1573 годах был сотрясаем народным восстанием. Историки отмечают, что Тахмасп, подавив восстание, не допустил ни массовой расправы, ни разорения своего родного города и даже дал его жителям значительные льготы, хотя дело здесь не столько в сентиментальности престарелого шаха, сколько в его прагматизме: форпост на границе с врагом должен быть сильным.

Кто мог через год после подавления тебризского восстания и за год до смерти Тахмаспа заказать оформление такой программной вещи, какой, без сомнения, является «Златая цепь»? Не был ли это сам шах, на старости лет вспомнивший об увлечении своей молодости? Или это был кто-то из его старых сановников или родственников, пожелавших напомнить шаху об истоках величия его государства? Здесь стоит еще раз вспомнить об Ибрахим-мирзе. В 1556 году шестнадцатилетний принц был назначен губернатором в Мешхед, где создал свое *китабхане*. Через десять лет Тахмасп, разочаровавшись в любимом племяннике, перевел его в глухую провинцию — в Сабзавар. Позднее, правда, принц все же был возвращен ко двору, однако в 1576 году шах скончался, а годом позже Ибрахим был казнен. Известно, что за короткое время Тахмасп и Ибрахим-мирза совместно инициировали создание нескольких рукописей (Welch, 1976, p. 23). Возможно, «Златая цепь» одна из них.

Наша рукопись — редкостный образчик соединения в одной книге заведомо разновременных элементов, начиная с 1460–1470-х годов и до 1575, причем соединения вполне гармоничного. «Златая цепь» — панегирик более чем полувековому правлению Тахмаспа и одновременно надгробный памятник богатому историческому и культурному прошлому Тебриза, как бы печально это ни звучало.

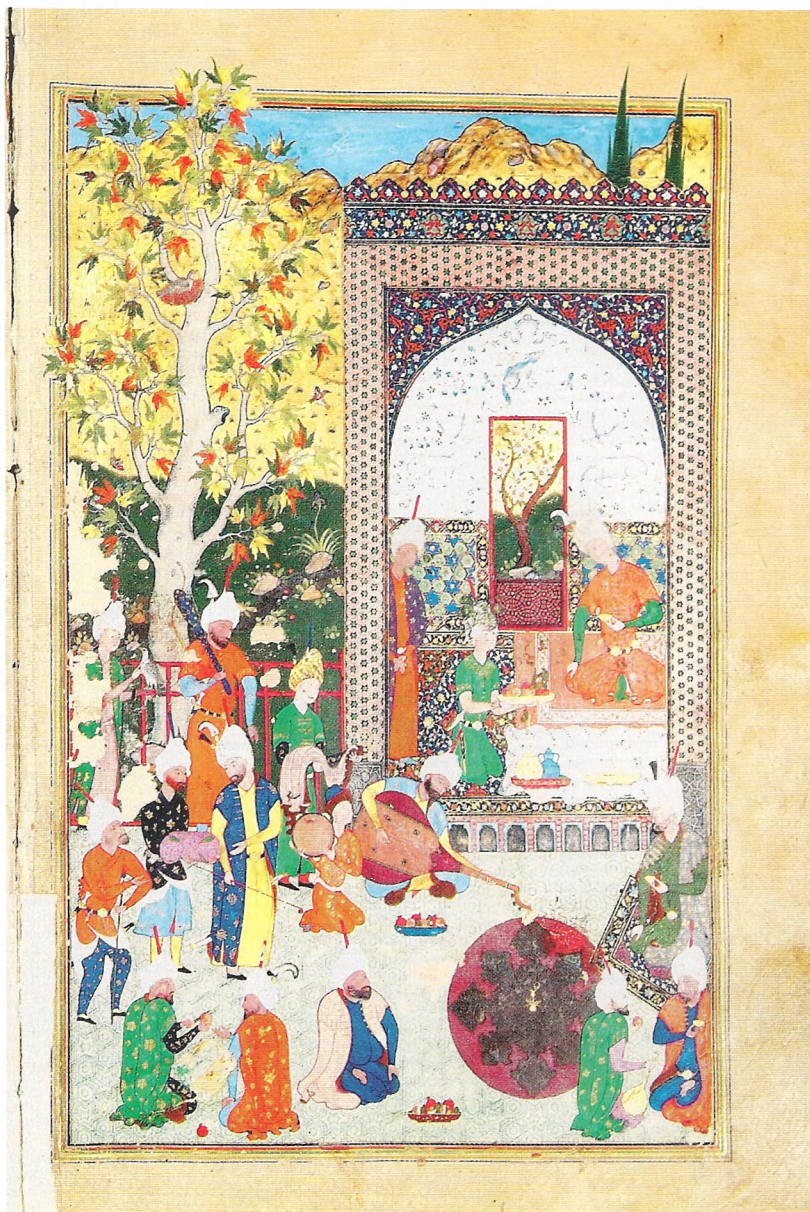


Ил. 103. Клапан с датой 983/ 1575–1576 год (см. ил. 19, 21).
Дорн 434

«Скрижали» («Лаваих»)
Абд ар-Рахмана Джами (Дорн 256)

«Скрижали» (65 л., 33х20 см) переписаны в 978 /1570–1571 году каллиграфом Мир Саййид Ахмадом ал-Хусайни ал-Машхади ал-катибом для правителя Мазандарана эмира Султан-Мурад-хана. О каллиграфе известно, что он был учеником Мир-Али Харави и вместе со своим учителем длительное время работал в Бухаре в *китабхане* Абд ал-Азиз-хана. В 1550 году мастер возвратился в Мешхед, а вскоре переехал в Казвин ко двору Тахмаспа. Затем, сохраняя звание и содержание придворного секретаря-мунши, он оказался вновь в Мешхеде. В дальнейшем, когда Ахмад ал-Хусайни лишился поста и стал испытывать материальные трудности, его пригласил к себе Султан-Мурад-хан. После смерти хана, последовавшей в 1576 году, каллиграф вернулся в Мешхед, но скоро был приглашен шахом Исмаилом II



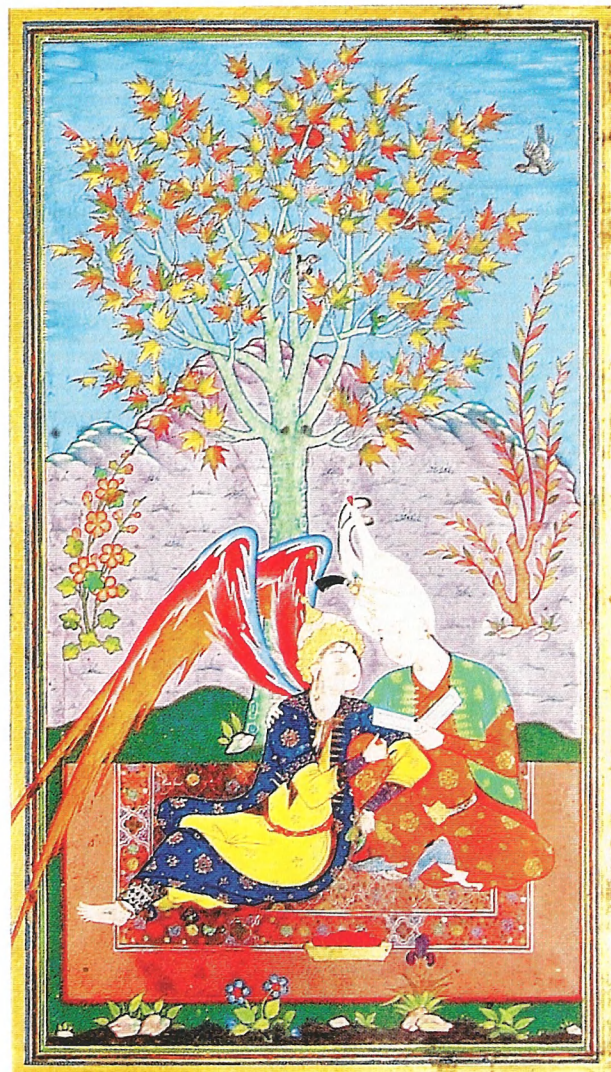
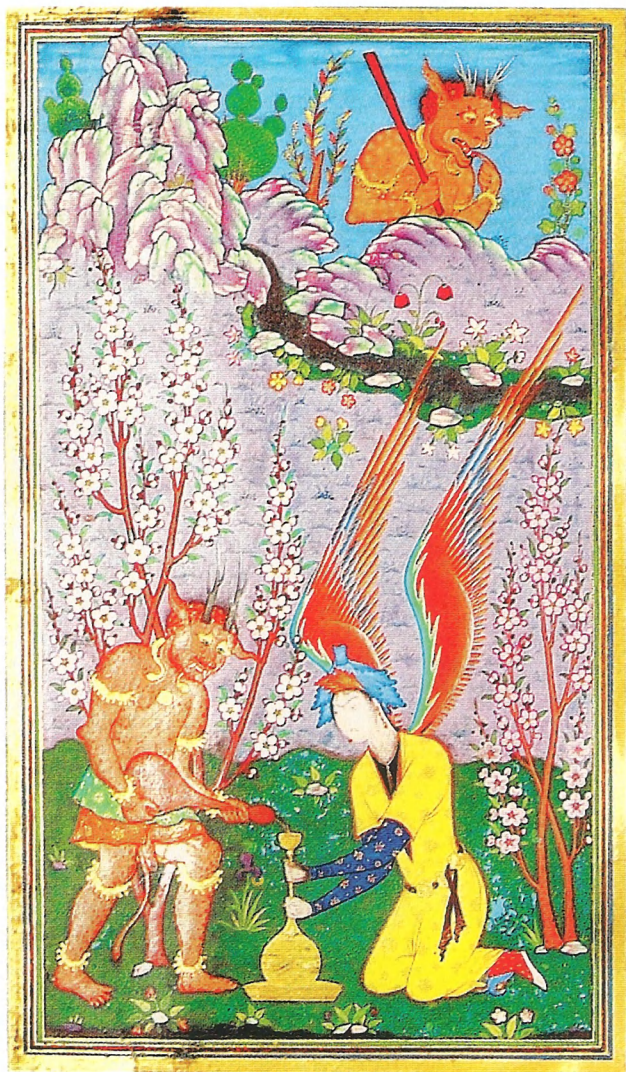


Ил. 104–105. «Музыкальный маджлис». Двойная миниатюра. Раскрытый клапан переплета. Дорн 256, л. 1 об.–2.

в Казвин. Однако новый патрон был убит в 1578 году, и мастер в последний раз переехал в родной Мешхед, где и умер в 986 / 1578–1579 году (Акимушкин, 2004, с. 64–68; Кази–Ахмед, 1947, с. 144–146; Qadi Ahmad, 1959, p. 138–141).

Учеником этого каллиграфа был одно время известный персидский биограф и историк Кази Ахмад. Во второй редакции своего труда «Розарий искусства» («Гулистан-и хунар»), датированной примерно 1606 годом, он упоминает список «Скрижалей» Джами, который был исполнен Ахмадом Машхади в Мазандаране (Акимушкин–Иванов, 1968, с. 23–24, ил. 38; Loukonine–Ivanov, 1996, p. 202–203). Определенно, речь идет именно о нашей рукописи, которая производит впечатление не только каллиграфией, но и оформлением в целом.





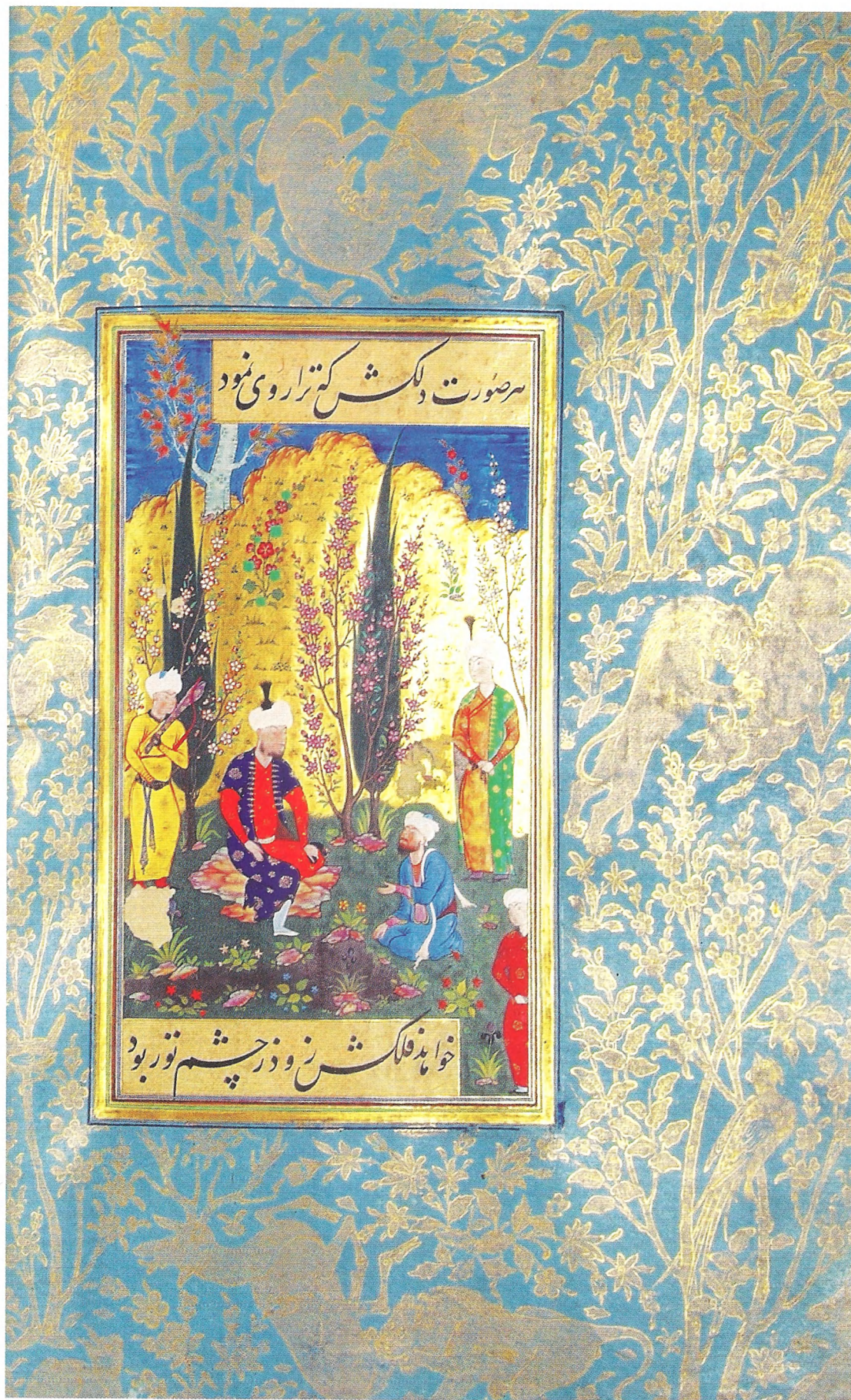
Ил. 106–107. «Пери и два дива» (слева) и «Юноша и пери» (справа). Миниатюры на последнем развороте. Дорн 256, л. 63 об.– 64

Особое место в декоре этой книги занимают поля из плотной, сильно лощеной синей бумаги, покрытой золотым узором. Поля очень большие — их общая площадь в четыре раза больше площади, занимаемой текстом.

В рукописи несколько миниатюр. В начале вклеена двойная, большого размера миниатюра «Музыкальный маджлис». Определенно, она не предназначалась для данной книги и была выполнена раньше. Ее приписывают сыну Султан-Мухаммада Мирзе Али на том основании, что правая часть диптиха напоминает подписную миниатюру этого художника «Хосров слушает музыку Барбада» из «Хамсе» Низами 1539–1543 годов, а в левой части есть персонаж (садовник с лопатой) из другой подписной миниатюры той же рукописи — «Шапур показывает Ширина портрет Хосрова» (Ашрафи, 1967, с. 4–5, 20–21; Казиев, 1964, с. 42; Казиев, 1966, с. 91–201; Керимов, 1970, с. 67; Шукуров, 1989, с. 230).

Остальные миниатюры — небольшого размера в соответствии с размером рамки текста (16,3х9,3 см). Первая из них —

Ил. 108 (с. 89) «Шах слушает суфия». Дорн 256, л. 10 об.



Ил. 109. Сцена охоты на нижней крышке лакированного переплета.
Дорн 256



«Шах слушает наставления дервиша» — как нельзя лучше подходит для изображения патрона. Шах и стоящий за спиной дервиша юноша одеты в тканые золотом одежды; на головах у них небольшие белые чалмы со своеобразным столбиком-кисточкой. Возможно, такой необычный головной убор — дань местной моде, а персонажи, носящие его, — сам Султан-Мурад-хан и его сын.

На последнем развороте две миниатюры — «Юноша и пери» и «Пери и два дива». При том, что три последние миниатюры несут отпечаток мешхедско-казвинского стиля 1560–1570-х годов, а диптих выполнен явно тебризским мастером, возможно, в 1540-е годы, есть заметное сходство в изображении на них пей-

зажа. Но достаточно ли этого, чтобы приписать все миниатюры Мирзе Али? Или последние три иллюстрации были исполнены другим мастером, усвоившим тебризские приемы?

Интересно, что миниатюры на лакированном переплете книги имеют значительное сходство с тремя последними иллюстрациями и скорее всего выполнены тем же художником. Сюжет миниатюры на нижней крышке — «Хосров встречает Ширин на охоте»; на верхней крышке те же персонажи отдыхают в беседке в саду в окружении придворных. С внутренней стороны крышки оформлены не очень типично: на коричневой коже элементы декора выполнены не аппликацией резной сетки, а «бугорчатым» золотым тиснением в стандартном наборе — средник и угольники, — который встречается на наружных сторонах крышек. Судя по корешку клапана, переплет создавался для более объемной книги, чем «Скрижали».

По всей видимости, большой формат книги был обусловлен не только размером крышек переплета, но и размером уже имевшегося диптиха. Собственно, такую же зависимость мы видели и в «Златой цепи» Джами. У этих двух книг кроме одного автора и внушительных размеров есть много общего: использование готовых элементов (диптих и переплет в одном случае, каллиграфия и два диптиха — в другом), широкие цветные поля, и, наконец, лакированные переплеты с миниатюрами, в которых есть элементы и тебризского и мешхедо-казвинского стиля. Кстати сказать, пери и див на клапане датированного переплета «Златой цепи» несколько напоминают неземных существ на двух последних миниатюрах «Скрижалей». Да и время оформления книг весьма близко: 1574–1575 год в первом случае и 1570–1571 год — во втором.

Стоит отметить, что мы располагаем еще одной рукописью, которая по оформлению очень похожа на «Скрижали». Это «Услада влюбленных» («Нузхат ал-ашикин») Али ибн Махмуда (Дорн 478), переписанная тем же каллиграфом Ахмадом ал-Хусайни в 970 / 1562–1563 году явно при дворе Ибрахим-мирзы в Мешхеде. Книги совпадают по формату и по оформлению сине-голубых полей (см. ил. 53). При этом снаружи переплет «Услады» чрезвычайно близок декору внутренних сторон крышек «Скрижалей», а миниатюра «Шах Махмуд Газневи и Айаз» близка миниатюрам из «Скрижалей».

Можем ли мы сделать вывод о том, что все три рукописи оформлены в одной мастерской? Если «да», то в какой? В любом случае над ними трудились мешхедские мастера. Вероятно, в Мазандаране «Скрижали» лишь были переписаны, а оформление могло быть заказано в Мешхеде. О *китабхане* Султан-Мурад-хана нет каких-либо сведений. Очевидно, что, если оно и существовало, то исчезло со смертью хана в 1576 году, оставив о себе память по меньшей мере в одном роскошном манускрипте.



Ил. 110. «Отдых в саду». Клапан переплета. Дорн 256

«Диван» Шахи (Дорн 417)

Перед нами еще один пример несовпадения даты текста с временем оформления кодекса. Зайн ад-дин Махмуд ал-катиб, ученик Султан-Али Машхади, переписал «Диван» в 906 / 1500–1501 году. Книгу (25 л., 26,5x17 см) украшает более поздний диптих — два тонированных рисунка, которые опубликовал еще Мартин (Martin, 1912, vol. 2, pl. 102), а Кюнель приписал художнику Мухаммади Харави (Kühnel, 1923, Pl. 66), мастеру тебризской выучки жившему в 1570–х годах в Герате. Этот художник особенно прославился именно своими рисунками, в которых нашли отражение бытовые реалии, сцены из жизни простого народа.

Исследователей особенно привлекал рисунок, расположенный с левой стороны диптиха. Его сюжет определяли и

Ил. 111. Вторая страница текста. Открытый клапан переплета.

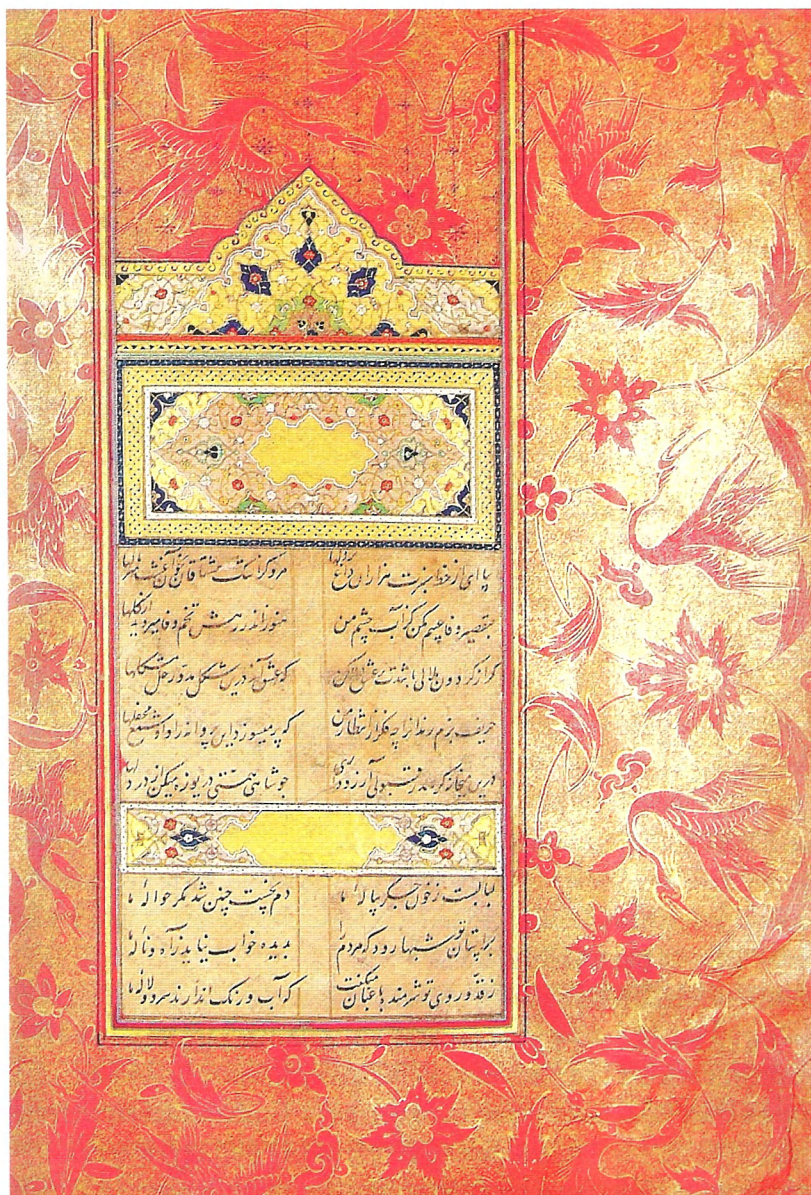
Дорн 417, л. 3.

Ил. 112 (с. 93) Начало текста с унваном.

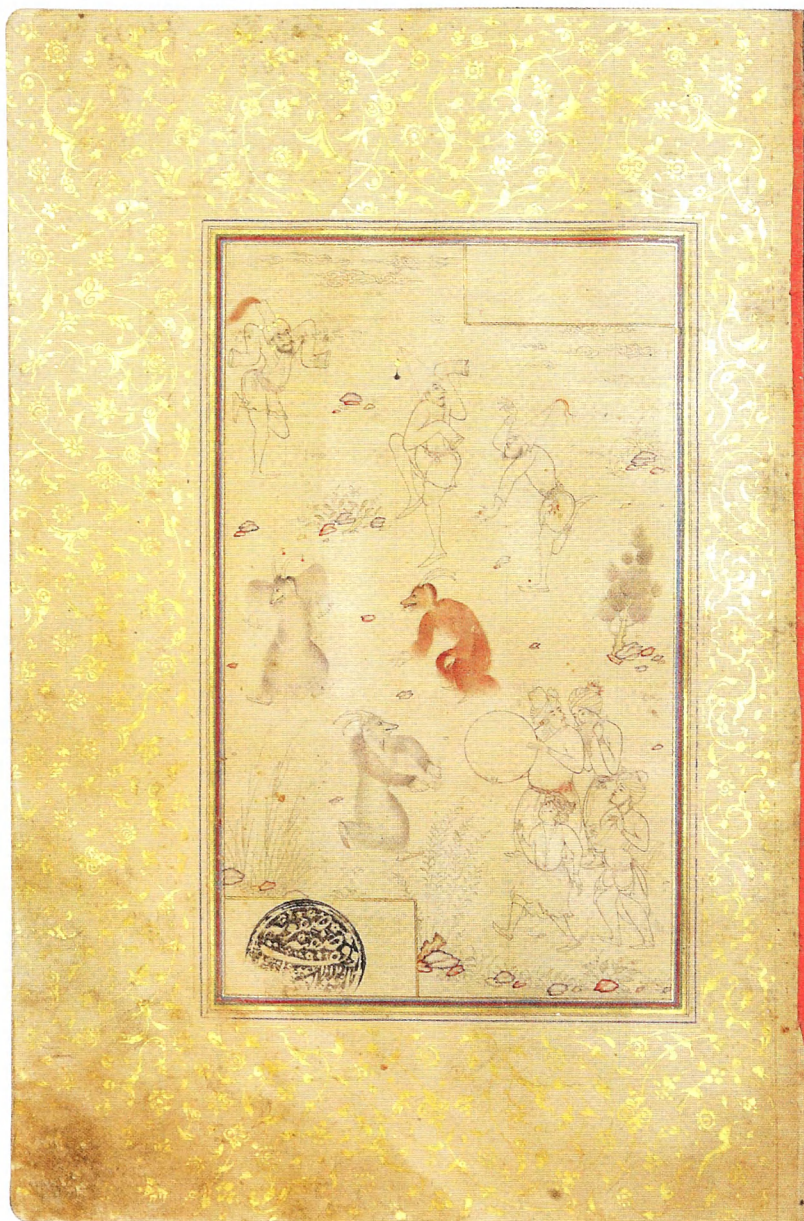
Дорн 417, л. 2 об.



как «Танец дервишей», и как «Бродячие шуты», и как «Танец скоморохов и козлят». Р. Эттингхаузен, исследуя в том числе и наш рисунок, показал, что танцы актеров в зооморфных масках — явление, имевшее место на Ближнем Востоке с древних времен (Ettinghausen, 1965). В то же время К. Д. Керимов считает, что в рисунке нашел отражение некий «обряд, восходящий своими корнями к более древнему ритуалу, утратившему свое первоначальное значение и превратившемуся в простую игру... Подобные игры исполнялись раньше перед наступлением весны, то есть за две-три недели до новогоднего праздника» (Керимов, 1970, с. 72–73). Связь с весной и началом полевых работ можно усмотреть и в правом рисунке. Его сюжет Керимов определил как «Торжественную встречу молодого принца крестьянами», но не связал его с Новрузом — Но-

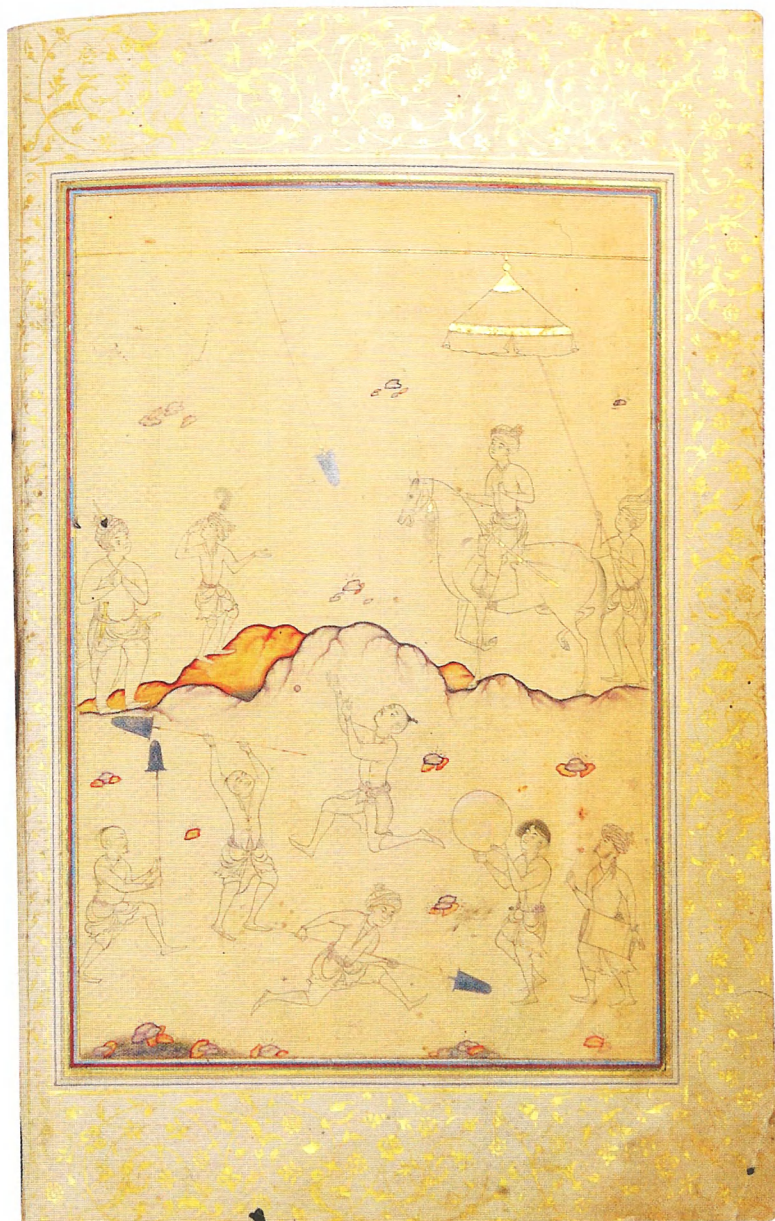


Ил. 113. «Танец скоморохов».
Дорн 417, л. 2



вым годом. Представляется, что крестьяне (но крестьяне ли?) не просто «в сопровождении двух музыкантов... показывают акробатические этюды, подбрасывая свои лопаты, исполняют какой-то ритмический танец» (Керимов, 1970, с. 76). В том, что подброшенная высоко вверх лопата падает острым концом в землю, вполне можно усмотреть элемент репродуктивной магии, часть обряда, направленного на повышение плодородия земли. Учитывая жизненно важное значение такого обряда, легко объяснить присутствие на нем принца, представителя власти. Таким образом, диптих можно рассматривать как отражение весеннего аграрного ритуала-праздника. При этом правая часть посвящена земледельческому обряду, а левая, вероятно, относится к скотоводству.

Ил. 114. «Весенний праздник».
Дорн 417, л. 1 об.



Эти рисунки не имеют отношения к сборнику лирических стихотворений Шахи и, вполне вероятно, были исполнены не для его украшения, а для других целей. На мысль об этом наводят небольшие прямоугольные рамки, предназначенные для строчек текста, но не заполненные. Возможно также, что художник не рассчитывал, что рисунки будут помещены друг напротив друга, иначе трудно объяснить разницу их размеров. И тем не менее, помещенные рядом, они представляют собой единую композицию.

Обращает на себя внимание и лакированный переплет. Сюжет миниатюры на нижней крышке можно определить как «Привал во время охоты». Возможно, это иллюстрация к поэме «Шах и нищий» Бадр ад-дина Хилали «Шах встречает



Ил. 115. «Пир». Миниатюра на верхней крышке лакированного переплета.
Дорн 417

дервиша во время охоты». На верхней крышке изображен традиционно-нейтральный сюжет «Маджлис у принца». Юный возраст принца заставляет задуматься о том, кому была посвящена книга. Одному из сыновей Тахмаспа? Возникает и другой вопрос: когда и где был выполнен переплет? По стилю миниатюры переплета на первый взгляд можно отнести к тебризской школе периода расцвета. При этом, однако, очевидно, что и они и диптих принадлежат одному художнику. Особенно это заметно, если обратить внимание на всадника, лошадь и пешего слугу, изображенных на клапане. Но рисунок



ки, как мы знаем, с большой долей вероятности приписывают жившему в Герате Мухаммади и датируют 1570-ми, самое раннее 1560-ми годами. Тем же периодом можно датировать и золотой орнамент на разноцветных полях. Золотой фон на лакированных переплетах встречается не часто; из четырех таких переплетов Библиотеки два совершенно определенно датируются 1570-ми годами. Не противоречит такой датировке и внутренний декор крышек переплета. Но было ли оформление книги завершено в Герате? И главное — для кого? Эти вопросы пока остаются без ответа.

Ил. 116. «Принц и суфий», «Принц на коне». Миниатюры на нижней крышке и клапане.
Дорн 417



«Сборник бесед шаха Тахмаспа I с послами»
(«Байаз-и мукалама-и шах Тахмасп ба илчийан»)
(Дорн 302)

В колофоне книги (73 л., 14х23 см) указано, что в 1010 / 1601–1602 году «написал это грешный раб Али-Риза-йи Аббаси... Украсил это тебризский позолотчик Зайн ал-Абидин».

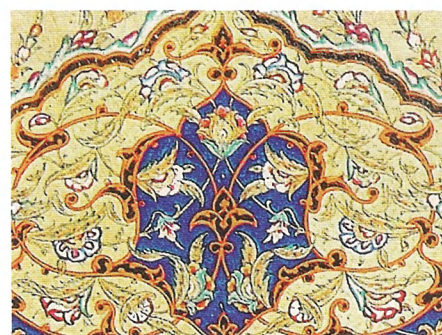
У сочинения есть своя предыстория. В 1559 году сын турецкого султана Сулеймана II Баязид, восставший против отца и потерпевший неудачу, нашел приют в Иране. Однако после двухлетних переговоров шах выдал султану сына-изменника, получив за это круглую сумму золотых. Беседы с послами, в которых от лица Тахмаспа I излагается история его взаимоотношений с Османской империей с 1524 года, имели место в 969 / 1562 году — за 40 лет до того, как была переписана рукопись. За это время Тебриз был совершенно разграблен Османами, и в 1590 году Сефевиды заключили с султаном Мурадом III унижительный мир, потеряв значительные территории. Пользуясь передышкой, шах Аббас I готовился к новой войне с Турцией и даже искал поддержки у европейских стран и России. Зачем же за два года до начала боевых действий любимый каллиграф Аббаса переписывает «Беседы»? Можно полагать, что появление этой рукописи было вызвано желанием шаха продемонстрировать свое миролюбивое настроение и преемственность политических традиций: его дед не только воевал с Турцией, но и вел с ней переговоры. Кому Аббас собирался это демонстрировать как не турецкому султану? Шахи нередко посылали султанам книги в качестве дипломатических подарков, вероятно, и «Беседы» создавались именно для этой цели. Однако рукопись не была отослана: изменились обстоятельства. В 1603 году Аббас начал войну с Османской империей, а в 1606 ее завершил, вернув Ирану и территории, и былое величие. Всего через несколько лет после создания книга была отдана Аббасом в мавзолей шейха Сафи: она уже не была нужна ни для подарка султану, ни для собственной библиотеки.

Надо заметить, что преемственность традиций была подчеркнута и на художественном уровне. В рукописи мы находим две миниатюры — одна как будто тебризская, то есть выполненная в приближении к требованиям уже не существующей школы, созданной при Тахмаспе, а другая миниатюра — исфаханская, современная Аббасу. Поскольку «тебризская» миниатюра не вклеена в рукопись, а нарисована непосредственно на листе с текстом, мы можем видеть в ее появлении особый художественный прием.

Миниатюра исфаханского стиля также весьма примечательна. На переднем плане — рыбаки ловят сетью рыбу, стоя в реке. В центре композиции, справа, всадник — шах Тахмасп,



над которым всадник из свиты держит зонг, а слева стоит тучный безбородый мужчина в широком тюрбане. Такой тюрбан можно видеть на портрете Тимур-хана Туркамана, начатом Садик-беком Афшаром в 1002 / 1593–1594 (или в 1020 / 1612) году и законченном другим художником — Муином мусаввиром в 1095/1683–1684 (Акимушкин-Иванов, 1968, ил. 74). Было бы весьма заманчиво признать Садик-бека художником «Бесед», тем более что, будучи тебризцем и учеником прекрасного тебризского мастера Музаффара-Али, он вполне мог исполнить или скопировать с протографа «тебризскую» миниатюру. Садик-бек происходил из знати туркменского племени Афшар и прославился ратными подвигами, строптивым характером, великолеп-



Ил. 117. Начальная страница текста с унваном работы Зайн ал-Абидина.
Дорн 302, л. 2 об.



Ил. 118. «Тахмасп наблюдает за ловлей рыбы и видит послов». Дорн 302, л. 46 об

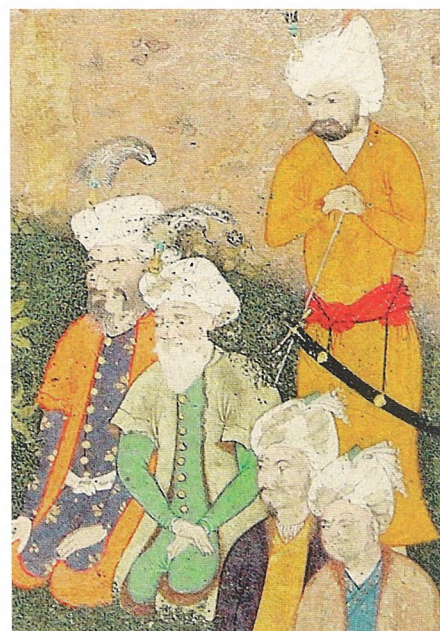


ным мастерством художника, поэтическими и прозаическими творениями (Садик-бек Афшар, 1963; Welch A., 1976, p. 41–99). Он дважды возглавлял *китабхане* Аббаса и дважды уступал главенство любимцу шаха каллиграфу Али-Ризе, переписавшему «Беседы».

Однако приписать авторство «исфаханской» миниатюры Садик-беку мешают несколько обстоятельств. Во-первых, тучный мужчина в широкой чалме изображен также на миниатюре «Посланники кесаря с дарами у Нуширвана», предположительно, работы Мухаммад-Касима (см. ил. 73). Это одна из 192 иллюстраций к списку «Шах-нама» Фирдоуси, датированному 1052–1061 / 1642–1652 годами. Таким образом, данный персонаж на миниатюре «Бесед» нельзя считать отличительной чертой работы Садик-бека.

В то же время и пейзаж, и внешний облик обоих всадников отдаленно напоминают двойную миниатюру «Пиршество»,

которая выполнена в 1020 / 1612 году младшим современником Садик-бека известнейшим исфаханским мастером Риза-йи Аббаси (Акимушкин-Иванов, 1968, табл. 59–60; Адамова, 1996, с. 208–211). Есть определенное сходство и с другими многофигурными композициями работы Ризы (Sanbu, 1996). Кроме того, Ризе принадлежит миниатюра «Ловля рыбы в реке» из Краковского музея, правда, мало похожая на нашу (Korff, 1962, pl. 116). Ее дата — 1029 / 1620 год. Все эти неоспоримо принадлежащие Риза-ий Аббаси работы датируются 1610–1620-ми годами, а наша миниатюра украшает рукопись более раннюю. Значит ли это, что она была дорисована позднее? Но зачем? Исторический момент был уже упущен, а в Ардебиль можно было отослать и книгу с пропущенной иллюстрацией — примеры тому есть.



Ил. 119. «Тахмасп беседует с послами». Дорн 302, л. 65



Впрочем, одновременность создания двух миниатюр «Бесед» могла бы объяснить их стилистическую разницу. Но она же разрушает наши предположения об особом художественном приеме.

Оформление рукописи выполнил внук Султан-Мухаммада Зайн ал-Абидин *музаххиб* Табризи, выступавший также как каллиграф и художник (Welch A., 1976, p. 212–213). Известны лишь его миниатюры казвинского стиля 1570-х годов, а потому не представляется возможным ни подтвердить, ни опровергнуть предположение о принадлежности миниатюр «Бесед» его кисти.

Орнаментальное убранство состоит из нескольких элементов. На развороте первого и второго листов — двойной фронтиспис с восьмигранными средниками, в которые вписана недатированная вакфная запись ардебильского хранилища. (Дата на оттиске печати вакфа — 1017 / 1608–1609 год.) Следующий разворот украшен пышным *унваном* и золотым узором между строк (ил. 117). На остальных листах — золотая пыль-розбрызг по полю текста, заключенного в золотую рамку.

Рукопись сброшюрована сверху по типу блокнота. Переплет, как представляется, был выполнен несколько раньше и принадлежал другой рукописи. Внешние стороны крышек сплошь покрыты золотым тисненым орнаментом, весьма сложным и изящным одновременно: по полю — цветы и традиционные средник с угольниками, в которых вытеснены птицы. Любопытно, что такое же тиснение украшает переплет поэмы «Хосров и Ширин», переписанной на тридцать лет позже «Бесед» (Welch A., 1973, p. 74). Оформление внутренней стороны крышек вызывает некоторое недоумение несоразмерностью между крупной орнаментированной сеткой в центральном поле и небольшими картушами рамки. В них кожаная сетка утрачена, но по оставшимся следам видно, что орнамент продолговатых картушей представлял собой вполне традиционный и существовавший длительное время штамп, использованный переплетчиком и в рамке верхних крышек. Вполне возможно, что при заключении рукописи в переплет крышки были отреставрированы изнутри. Корешок переплета реставрировался дважды: к верхней и нижней крышкам приклеены полосы черной кожи разного качества, причем обе не соответствуют коже на крышках.

«Беседы» — одна из немногих рукописей Ардебильского собрания, которой потребовалась серьезная реставрация. Часть листов в конце книги была значительно повреждена, имеется лакуна в тексте, многие листы склеились от влаги, и при их разъединении значительная часть текста была утрачена. Поскольку при реставрации бумага была покрыта каким-то составом, возможно, содержащим воск, от чего толщина блока увеличилась, то вторично был переделан корешок. Как и где рукопись успела получить такие сильные повреждения, ведь она была изготовле-

на в 1010 / 1601–1602 году, а в 1017 / 1608–1609 или чуть позже оказалась в Ардебиле? Трудно предположить, чтобы Аббас послал туда разорванную книгу. Видимо, все же правы были заезжие иностранцы, отмечая небрежность в содержании библиотеки ардебильского мавзолея (Борщевский, 1984, с. 215).

Несмотря на частичную утрату текста и первоначального облика, «Беседы» представляют собой значительный интерес. С одной стороны, само сочинение в какой-то мере уникально, поскольку предлагает версию, отличную от той, что вошла в состав «Мемуаров» («Тазкире») Тахмаспа, известных во многих списках (Стори, 1972, т. 2, с. 857–858). С другой стороны, в *китабхане* Аббаса I не так много создавалось книг от начала до конца, и «Беседы» демонстрируют уровень работы мастерской, открытость новым веяниям и определенную приверженность традициям. Прошло четверть века со смерти Тахмаспа, изменились время и мода. И все же в «Беседах» нашли отражение эстетические ценности предыдущей эпохи и технические приемы, созданные мастерами шаха Тахмаспа I.

Ил. 120. Золотое тиснение на внешней стороне крышек переплета.
Дорн 302

Ил. 121. Декор внутренней стороны крышек.
Дорн 302



Библиография

Абраменко–Ястребова, 2003 —

Абраменко И. В., Ястребова О. М. Восточный переплет : библиография // Восточный сборник / Рос. нац. б-ка. СПб., 2003. Вып. 6. С. 240–273.

Адамова, 1996 —

Адамова А. Т. Персидская живопись и рисунок XV–XIX веков в собрании Эрмитажа : каталог выставки. СПб., 1996.

Адамова–Гюзальян, 1985 —

Адамова А. Т., Гюзальян Л. Т. Миниатюры рукописи поэмы «Шахнаме» 1333 года. Л., 1985.

Акимушкин, 1962 —

Акимушкин О. Ф. Мир Имад // Альбом индийских и персидских миниатюр 16–18 вв. / вступ. статьи А. А. Иванова, Т. В. Грек, О. Ф. Акимушкина, под ред. Л. Т. Гюзальяна. М., 1962. С. 60–71.

Акимушкин, 1993 —

Акимушкин О. Ф. Заметки Будака Мунши Казвини о мастерах «книжного рукоделия» // Восточный сборник / Рос. нац. биб-ка. СПб., 1993. Вып. 5. С. 94–138.

Акимушкин, 1994 —

Акимушкин О. Ф. Байсунгур–мирза и его роль в культурной и политической жизни Хорасанского султаната в первой трети XV в. // Петербургское востоковедение : альманах. СПб., 1994. Вып. 5. С. 143–168.

Акимушкин, 2004 —

Акимушкин О. Ф. Средневековый Иран : культура, история, филология. СПб., 2004.

Акимушкин, 2008 —

Акимушкин О. Ф. О миниатюрах «Ахсан ал–кибар» Ардебильского собрания // Восточные рукописи : материалы международной конференции «История в рукописях — рукописи в истории», Санкт-Петербург, 14–16 июня 2005 г. СПб., 2008. С. 19–29.

Акимушкин–Иванов, 1968 —

Персидские миниатюры 16–17 вв. / вступ. статья О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова, под ред. Ю. Е. Борщевского. М., 1968.

Акимушкин–Иванов, 2003 —

Акимушкин О. Ф., Иванов А. А. Художественное оформление персидской рукописной книги в 14–16 века // Восточный сборник / Рос. нац. б-ка. СПб., 2003. Вып. 6. С. 160–184.

Ашрафи, 1967 —

Ашрафи М. М. Джами в миниатюрах XVI века. М., 1967.

Ашрафи, 1974 —

Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV–XIX вв. из собраний СССР. Душанбе, 1974.

Борщевский, 1984 —

Борщевский Ю. В. История приобретения Ардебильского собрания рукописей Россией // Формирование гуманистических традиций отечественного востоковедения. М., 1984. С. 204–217.

Васильева, 2003 —

Васильева О. В. Подарок Хосров–мирзы графу Симоничу // Восточная коллекция. М., 2003. № 3. С. 10–17.

Васильева, 2004а —

Васильева О. В. Персидские рукописи в Российской национальной библиотеке: собрания русских дипломатов И. Симонича, Д. Долгорукова, Н. Ханыкова // Изучение персидской культуры на Западе с XVI до начала XX века : международная конференция, 24–27 июня 2004 г. / Гос. Эрмитаж. СПб., 2004. С. 50–53.

Васильева, 2004б —

Васильева О. В. Чей альбом? История одного поиска // Восточная коллекция. М., 2004. № 2. С. 28–42.

Васильева, 2005 —

Васильева О. В. Восточные рукописные фонды Российской национальной библиотеки // Письменные памятники Востока. М., 2005. [Вып.] 1. С. 217–238.

Галеркина, 1984 —

Галеркина О. И. Миниатюра с изображением Султана Хусейна в школе (из собрания ГПБ им. М. Е. Салтыкова–Щедрина в Ленинграде) // Камаладдин Бехзад : к 525–летию со дня рождения : материалы научной конференции / ред. М. К. Нурмухамедов и др. Ташкент, 1984. С. 55–60.

Иванов, 2008 —

Иванов А. А. О переплетах иранских рукописей XVI–XIX веков // Восточные рукописи : материалы международной конференции «История в рукописях — рукописи в истории», Санкт-Петербург, 14–16 июня 2005 г. СПб., 2008. С. 30–36.

Кази–Ахмед, 1947 —

Кази–Ахмед. Трактат о каллиграфиях и художниках : 1596–1597 / 1005 / введ., пер. и коммент. Б. Н. Заходера. М.; Л., 1947.

Кази́ев, 1964 —

Кази́ев А. Ю. Миниатюры рукописи «Хамсе» Низами. Баку, 1964.

Кази́ев, 1966 —

Кази́ев А. Ю. Атрибуция миниатюр рукописи «Лаваетх» Абдурахмана Джами 978 г. х. (1570–1571) // Исследования и материалы по архитектуре и искусству Азербайджана : сборник статей / ред. А. В. Саламадж и др. Баку, 1966. С. 91–201.

Керимов, 1970 —

Керимов К. Д. Султан–Мухаммед и его школа. М., 1970.

Косты́гова, 1957 —

Косты́гова Г. И. Трактат по каллиграфии Султан–‘Али Мешхеди // Восточный сборник. Л., 1957. [Вып.] 2. С. 103–163. (Труды Гос. Публичной б–ки; т. 5).

Косты́гова, 1963 —

Образцы каллиграфии Ирана и Средней Азии 15–19 вв. / вступ. статья Г. И. Костыговой, под ред. А. Н. Болдырева и А. Л. Троицкой. М., 1963.

Косты́гова, 1975 —

Косты́гова Г. И. Об одной коллекции персидских рукописей // Из истории рукописных и старопечаных собраний :

исследования, обзоры, публикации:

сборник научных трудов / Гос. Публичная б–ка. Л., 1975. С. 81–95.

Косты́гова, 1982 —

Косты́гова Г. И. Коллекция рукописей Д. И. Долгорукого в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова–Щедрина в Ленинграде // Письменные памятники Востока : историко–филологические исследования : ежегодник: 1975. М., 1982. С. 59–66.

Косты́гова, 2003 —

Косты́гова Г. И. Собрание персидских рукописей, поступившее в Публичную библиотеку в 1829 г. // Восточный сборник / Рос. нац. б–ка. СПб., 2003. Вып. 6. С. 336–345.

Минорский, 1923 —

Минорский В. Ф. Цена крови Грибоедова // Русская мысль. Прага ; Берлин, 1923. Кн. 3/5. С. 333–345.

Назарли, 2006 —

Назарли М. Д. Два мира восточной миниатюры: проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи. М., 2006. (Orientalia et classica : труды Института восточных культур и античности / Рос. гос. гуманитарный ун–т.; вып. 10).

Пугаченкова–Галеркина, 1979 —

Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии. М., 1979.

Садик–бек Афшар, 1963 —

Садик–бек Афшар. Ганун ас–савар (Трактат о живописи) / введ., пер., коммент. и примеч. А. Ю. Кази́ева. Баку, 1963.

Стори, 1972 —

Стори Ч. А. Персидская литература: биобиблиографический обзор / пер. с англ., перераб. и доп. Ю. Э. Брегель. М., 1972. Ч. 1–3.

Сулейманова, 1985 —

Сулейманова Ф. Миниатюры к «Хамсе» Низами. Ташкент, 1985.

Шукуров, 1989 —

Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана. М., 1989.

Adamova, 1996 —

Adamova A. T. Persian painting and drawing of the 15th–19th centuries from the Hermitage Museum : exhibition catalogue. SPb., 1996.

Akimushkin, 1994 —

Akimushkin O. F. Il murakka di San Pietroburgo : album di miniature indiane e persiane del 16–18 secolo e di esemplari di calligrafia di Mir Imad al–Hasani. Milano, 1994.

Akimushkin, 2003 —

Akimushkin O. F. Arts of the book, painting and calligraphy // History of civilization of Central Asia. Paris, 2003. Vol. 5 : Development in contrast : from the sixteenth to the mid–nineteen century. Pt 1 : Iran and North–Western Central Asia. P. 555–585.

Akimushkin–Ivanov, 1979 —

Akimushkin O. F., Ivanov A. A. The art of illumination // The arts of the

book in Central Asia, 14th–16th centuries. UNESCO, 1979. P. 35–57.

Aslanapa, 1979 —

Aslanapa O. The art of bookbinding // The arts of the book in Central Asia, 14th–16th centuries. UNESCO, 1979. P. 59–91.

Bahari, 1996 —

Bahari E. Bihzad : master of Persian painting. London ; New York, 1996.

- Brend**, 2003 —
Brend B. Perspectives on Persian painting : illustrations to Amir Khusrau's Khamsah. London ; New York, 2003.
- Canby**, 1996 —
Canby Sh. R. The rebellious reformer: the drawings and paintings of Riza-yi Abbasy of Isfahan. London, 1996.
- Canby**, 2003 —
Canby Sh. R. Safavid painting // Hunt for paradise : court arts of Safavid Iran, 1501–1576 / Ed. by J. Thompson and Sh. R. Canby. Milan, 2003. P. 73–133.
- Creswell et al.**, 1957 —
Creswell K., Ettinghausen R., Gratzl E. Bibliographie der islamischen Einbandkunst : 1871–1956 // *Ars orientalis*. 1957. T. 2. S. 519–540.
- Dickson–Welch**, 1981 —
Dickson M. B., Welch S. C. The Houghton Shahnameh. Cambridge (Mass.), 1981. Vol. 1.
- Ettinghausen**, 1965 —
Ettinghausen R. The dance with zoomorphic masks and other forms of entertainment seen in Islamic art // *Arabic and Islamic studies in honor of H. A. R. Gibb*. Cambridge (Mass.), 1965. P. 211–224.
- Galerkina**, 1970 —
Galerkina O. I. On some miniatures attributed to Bihzad from Leningrad collection // *Ars Orientalis*. 1970. T. 8. P. 121–138.
- Kopff**, 1962 —
Kopff A. Muzeum narodowe w Krakowie : historia i zbiory. Krakow, 1962.
- Kühnel**, 1923 —
Kühnel E. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1923.
- Loukonine–Ivanov**, 1996 —
Loukonine V. G., Ivanov A. A. Persian art. Bournemouth ; SPb., 1996.
- Lowry**, 1988 —
Lowry G. et al. An annotated and illustrated checklist of the Vever collection / Arthur M. Sackler Gallery. Washington (DC) [etc.], 1988.
- Lowry–Nemazee**, 1988 —
Lowry G., Nemazee S. A jeweler's eye : Islamic arts of the book from the Vever collection / Arthur M. Sackler Gallery. Washington (DC) [etc.], 1988.
- Martin**, 1912 —
Martin F. R. The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century. London, 1912. Vol. 1–2.
- Melikian–Chirvani**, 2007 —
Melikian–Chirvani A. S. Le chant du monde : L'art de l'Iran safavide : 1501–1736. Paris, 2007.
- Qadi Ahmad**, 1959 —
Calligraphers and painters : a treatise by Qadi Ahmad, son of Mir–Munshi (circa A. H. 1015 / A. D. 1606) / transl. from the Persian by V. Minorsky, with an introd. by B. N. Zakhoder. Washington, 1959.
- Robinson**, 1991 —
Robinson B. W. Fifteenth-century Persian painting : problems and issues. New York ; London, 1991.
- Roxburgh**, 2005 —
Roxburgh D. J. The Persian album, 1400–1600 : from dispersal to collection. New Haven ; London, 2005.
- Stanley**, 2003 —
Stanley T. The rise of the lacquer binding // Hunt for paradise : court arts of Safavid Iran, 1501–1576 / ed. by J. Thompson and Sh. R. Canby. Milan, 2003. P. 185–201.
- Suleimanova**, 1985 —
Suleimanova F. Miniatures illuminations of Nisami's «Hamsah» Tashkent, 1985.
- Uluç**, 2006 —
Uluç L. Turkman governors, Shiraz artisans and Ottoman collectors : sixteenth century Shiraz manuscripts. Istanbul, 2006.
- Vasilyeva**, 1996 —
Vasilyeva O. V. Oriental manuscripts in the National Library of Russia // *Manuscripta orientalia*. SPb. ; Helsinki, 1996. Vol. 2, N. 2. P. 19–35.
- Vasilyeva**, in print —
Vasilyeva O. V. On the gilt-stamped binding of Shahnama in the Top Kapi Museum (H–1513) and the binder Muhammad–Zaman ibn Mirza–beg Tabrizi // *Shahnama Studies*, 2. In print.
- Welch A.**, 1976 —
Welch A. Artists for the shah : late sixteen-century painting at the imperial court of Iran. New Haven ; London, 1976.
- Welch A.**, 1973 —
Welch A. Shah 'Abbas and the arts of Isfahan. New York, 1973.
- Welch S.**, 1976 —
Welch S. C. Persian painting : five royal Safavid manuscripts of the sixteen century. New York, 1976.

INTRODUCTION

Threading pearls is a metaphor of poetic work. The same relates to the calligrapher's work: just as a poet uses sounds to compose words and strophes, so a calligrapher threads the pearls of rounded letters on the strings of lines.

Why did calligraphers copy books? The answer seems obvious — for reading. Yet a glance at the manuscripts produced in court workshops would indicate their purpose to be contemplation and touch, esthetic satisfaction and harmony of mind. Harmony is the key word for the essence of the Iranian arts of the book. Harmony of all the components: frontispieces, *unvan*-headings, dividing bands, miniatures and binding, perfect proportions of writing and dimension (text/margins, sheet length and width, letter parts, etc.). Of paramount importance is the union of colored and black glossy ink, glazed paper, polychrome margins, gold, colorful ornamental patterns and miniatures, gold-stamped leather or painted lacquer binding. In fact, not many surviving books meet the requirements completely — some have been destroyed with time, others by inadequate restoration, still others by the irrepressible desire of their new owner to adorn the new treasure. Of course, masterpieces are always rare due to certain conditions and circumstances of a financial, political and social nature and, more important, the patron's will.

Persian fine book history is closely related to the history of Iran. Changing dynasties and governors, wars and civil dissension would affect artistic developments. Another factor deserving notice is the foreignness of Persian language and culture for most ruling dynasties in Iran in the period from the 12th to the 19th cen-

tury. The Gaznavids, Timurids, Turkman rulers of the Black Sheep (Qara Quyunlu) and White Sheep (Aq Quyunlu) clans, Safavids, and Qajars were Turks, and Turkic was the official language at their courts. Anyway, a foreign dynasty coming to power would submit to the old and strong Iranian culture, following both their predecessors, and legendary epic rulers. Obviously, in their attempts at legitimization, the Turks of yesterday rapidly assimilated Persian tradition, literature and culture.

Integration of Iran in the vast Mongolian empire (1256–1335) played a great part in Iranian cultural development, temporarily uniting the country, and contributing a significant element of traditional Chinese art. The artistic and cultural phenomenon subsequently referred to as the “Iranian fine book” eventually took shape at that time at the ruling courts in Tabriz, Baghdad and Shiraz. For instance, a unique illumination style emerged in Shiraz under the Injuids, governors of Fars Province, during the first part of the 14th century. In a later period, during the second part of the 14th century, Shiraz was the cradle of a unique ornamental style. The earliest surviving books in the new *nastaliq* writing style also date from that period.

Timur's invasion of Iran in 1370 destroyed normal life and impeded artistic book production for a time. However, Timur's son, Shah Rukh (1405–1447), made Herat his capital where the Herat school emerged. It was associated with Shah Rukh's son, Baysunghur-mirza, who established a library and workshop there (Akimushkin, 1994).

The libraries — *kitabkhana* — at the courts of rulers or governors-general

produced genuine masterpieces of fine books. They were staffed with eminent calligraphers, decorative designers, miniature painters and binders. Celebrated masters like calligrapher Sultan-Ali Mashhadi, painter Kamal al-Din Bihzad, ornamental designer Yari-*muzahhib*, worked in the court library in Herat for a Timurid, Sultan-Husain Bayqara (1470–1506).

The second quarter of the 16th century was the golden age of the *kitabkhana* at the court of Tahmasp I (1524–1576), a Safavid Shah, in Tabriz. The workshop played an enormous part in the development of the arts of the book, governing future progress for many years ahead. The contemporary Tabriz school is most visibly represented in the National Library of Russia collections containing, moreover, excellent later works produced in Mashhad, Qazvin or Isfahan during the second part of the 16th century. A fine copy, rich in gold and miniature painting, could be commissioned in Shiraz in the 16th century (Akimushkin, 1993, p. 112–113).

Individual, piecework bookmaking, rather than being rapidly displaced by a stereotyped production of illuminated copies for a wider public, gradually declined for many reasons. At the same time, the increasingly European taste of the Royal patrons gave a powerful incentive to a new but essentially secondary trend in 17th-century miniature painting. It was not that 17th- and 19th-century books were inferior in illumination or splendid ornamentation, but the fine taste and superior craftsmanship of 14th- to 16th-century manuscripts went unparalleled. The past book came to be more valued with increasing “antiquarian” attitudes.

The amount of fine book production at court workshops is hard to estimate, not in the Persian language only as Iranians also used Arabic and Turkic for historical reasons. Moreover, Persian-language books were produced outside Iran: in India, Turkey or Mawarannahr, often by Iranian artisans. (These are outside our scope.)

Naturally, many fine Iranian books are held in Iranian libraries and museums. Repositories in Turkey can also demonstrate excellent specimens of Persian fine books — manuscripts were acquired as diplomatic gifts or war trophies, and highly appreciated by Turkish Sultans and the aristocracy. Persian manuscripts in India's library collections are both domestic and imported from Iran. There are fine collections in Great Britain, France (Richard, 2000) and other European countries, as well as in United States museums. Petersburg, and the Imperial Public / National Library of Russia in particular, rank on a par in this respect.

How did Iranian art come to our city of white nights and cold winters? The development of Oriental collections in the National Library of Russia constitutes a vast and fascinating subject (Vasilyeva, 1996; Vasilyeva, 2005). Persian manuscript books were first acquired in the collections of Peter Dubrovsky, Secretary of Russian Embassy in France. In 1805, his collection formed the basis of the Manuscript Depot. Neither Dubrovsky nor P. K. Frolov whose collection was purchased in 1817 possessed any fine Persian books, however.

The Library acquired its most valuable Persian manuscripts in 1828 as a part of an Iranian War trophy. 166 manuscripts, mostly Persian poetry, from the Ardabil sepulcher of Shaikh Safi, founder of the Safavid dynasty, were paid for in gold (Borshevsky, 1984). The repository was noted for significant contributions from Shah Abbas I during the first third of the 17th century. The finest books derived from the gifts of the Shah.

In 1829, Nicholas I donated to the Public Library manuscripts from the private collection of Shah Fath Ali of the Qajar dynasty. They came to Petersburg as a result of the recent massacre in Teheran, involving the Russian plenipotentiary minister at the Persian court, Alexander Griboedov, and most of the Russian diplomatic mission. The Shah's sixteen-year old grandson, Khusrau-mirza, was dispatched with Royal apologies to the Emperor, presenting, among other things, eighteen books (Minorsky, 1923; Kostygova, 2003).

Oriental manuscripts acquired before the mid-19th century are listed in Academician B. A. Dorn's *Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothèque Impériale Publique de St. Pétersbourg* printed in Petersburg in 1852. The pressmarks consist of the cataloguer's name followed by citation number. Subsequent acquisitions constitute the *Persian New Series* (PNS) collection incorporating, among others, two remarkable collections of Russian diplomats (Vasilyeva, 2004a).

The collection of Dimitry Dolgoruky, ambassador and minister plenipotentiary at the Persian court between 1845 and 1854, was purchased in 1859. Ninety out of a total 99 manuscripts are Persian, more than a half of an historical character due to the owner's interest in history. As regards the artistic merits, the collection is only second to the Ardabil collection (Kostygova, 1982).

The Library purchased other remarkable manuscript collections from the heirs of another Russian ambassador, Ivan Simonich, acting in Teheran between 1832 and 1838. The 1868 acquisitions comprise 27 manuscripts, with four more added in 1915 (Kostygova, 1975; Vasilyeva, 2003). Recent findings indicate that Simonich also owned a splendid *muraqqa*-album recorded as Dorn 489. In his last year in Iran, Simonich sent it as a gift to Emperor Nicholas I, who immediately deposited the album in the Library (Vasilyeva, 2004b).

Persian manuscripts were also acquired with other collections, like those of diplomat and Oriental scholar N. V. Kharnykov (1865), Professor of Kazan University F. I. Erdman (1875), Turkestan Governor-General K. P. von Kaufman (1871–1876), or Emir of Bokhara Alimkhan (1913). The Library's collections and recent acquisitions contain old (from the 14th-century on), ornamented and illuminated books.

Generally, the 19th century can be seen as the age of accumulation, and the 20th century as the age of research and publications. The first to take note of decorative elements in Persian books was Library Director A. N. Olenin who published the outlines of Persian miniatures from a 1333 copy of the *Shahnama* (Dorn 329) in his *Essays on Archeology*. His intention, however, was comparison with archeological findings.

Strangely enough, Persian manuscripts in the Library collections were actually ignored by Art Librarian V. V. Stasov when compiling his two albums of *Slavic and Oriental Ornamentation from Ancient and Modern Manuscripts* (SPb., 1884–1887) and *Miniatures from some Byzantine, Bulgarian, Russian, Jagatay and Persian Manuscripts* (SPb., 1902). In the former, he published, among others, ornamental samples from 22 Oriental manuscripts in the Public Library collections, with the exception of Persian and Hebrew (the latter being published in collaboration with D. G. Ginzburg in a separate album). In the other book, Stasov considered Oriental miniatures from collections outside Russia. It has been common knowledge that the great Russian critical writer valued originality above all, regarding, probably, the court art of absolute perfection as unnecessarily refined.

A Swedish scholar, F. R. Martin, fills a special place in general studies of Persian miniatures. In 1912, he published in London his voluminous monographic study on the *Miniature painting and paint-*

ers of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century, volume 2, representing a double folio album with 271 black-and-white plates. Surprisingly, Martin introduced into scholarly discourse almost all first-rate Persian miniatures in the Public Library collections! He discovered and published 26 miniatures from the schools of Bihzad, Sultan-Muhammad, Riza-yi Abbasi, deriving from three *muraqqa*-albums and four poetic copies. However, omitted pressmarks posed subsequent problems.

B. P. Denike described Persian miniatures from the Library collections in his books on *Oriental Art* (Kazan, 1923) and *Iranian Painting* (Moscow; Leningrad, 1938). Towards the Iranian Art Congress, L. T. Ghiuzalyan and M. M. Dyakonov published their volume on *Iranian miniatures from the copies of Shahnama in Leningrad collections* (Moscow; Leningrad, 1935), also covering the Library's copies.

In the second part of the 20th century, Persian manuscripts attracted the attention of scholars in Union Republics, like M. M. Ashrafi in Tajikistan, A. Iu. Ka-

ziev and K. Kerimov in Azerbaijan, G. A. Pugachenkova, Kh. and F. Suleimanov in Uzbekistan.

Scholars in Leningrad-Petersburg — L. T. Ghiuzalyan, O. I. Galerkina, A. T. Adamova — have made an important contribution to Persian manuscript studies. Special notice is due to the album series on *Oriental Miniature Painting and Calligraphy* initiated and edited by the Academician I. I. Orbeli. G. I. Kostygova, long-standing curator of Library's Oriental manuscripts, composed the album of *Calligraphic Specimens from Iran and Central Asia, 15th to 19th century* (Moscow, 1963); and O. F. Akimushkin and A. A. Ivanov prepared the *Persian Miniatures, 14th — to 17th century* (Moscow, 1968). It is appropriate to mention here the significant contribution of O. F. Akimushkin to studies of the Library's Persian manuscripts cited in almost all his articles on Iranian art.

Particularly noteworthy among recent works is the album compiled by V. G. Loukonine and A. A. Ivanov and printed in several European languages (Loukonine-Ivanov, 1996). The splendid

illustrated edition deals with Iranian works between the 10th B. C. and the 19th century in museum and library collections in the Soviet Union, with eleven manuscripts from our collections occupying a fitting place.

Persian manuscripts in the National Library of Russia are notoriously little known outside Russia. After Martin's monographic publication, research is generally restricted to universally recognized masterpieces. International exhibitions requesting contributions from our Library are no exception, the hosts preferring the same masterpieces.

The album intends to provide a new representation of the unique collections in the National Library's Manuscript Division, a brief history of its fine books, and a view of some of its perfect gems, Iranian fine books deserving a firm place in the world treasury of arts.

Il. on p. 6. The pupil. A miniature from an album. Second quarter of the 16th century.
Dorn 148, f. 27

THE GATES OF EDEN

Binding

The metaphor of the book beginning with the binding as the temple begins with the gate is no mere witticism. On the one hand, stamped leather binding frequently resembles a wooden gate in ornamental terms. On the other, the book-cover opens a way to the book temple with multiple elements associated with architectural decoration. A Persian manuscript features no typical Byzantine or early Hebrew archways, nor pillars or "tessellated" frontispieces decorating some old Qurans, despite occasional dome-shaped *unwan*-headings or mural type miniatures. Nevertheless, ornamen-

tal colors and patterns in a Persian book closely resemble architectural decoration, in particular in mosques and palaces. The resemblance is explicable because court workshops produced books along with architectural decoration for the buildings commissioned by the Shahs. Yet the temple / book analogy primarily starts from primeval worship of the Book as a Creator's gift, and the Word (including written) as God's manifestation. This is the case of the *codex* with its separate parts stitched and bound together. It seems surprising that the book pattern emerging among the Christian com-

munities early in the Common Era had been restricted to the three monotheistic religions — Judaism, Christianity and Islam — for centuries.

Persian arts of the book evidently rejected heavy wooden covers which were in use for parchment books. While Qurans on parchment did arrive in Iran, Persian-language manuscripts were made on paper, with cardboard-based binding. There is no saying, how lighter covers emerged first. Paper as a writing material and a source of cardboard came to the Near East from China via Central Asia (papermaking developing in Samar-

qand as early as the second half of the eighth century). Yet there is no knowing whether paper served for the *codex* before the Arabs adopted it, or what kind of bindings they used. Most probably, Iran adopted from the Arabs, along with Islam and Arabic script, the form, material, and bookmaking techniques, including the binding. One indirect proof is the edge-protecting flap in a Moslem book. Arabs of Egypt may have adopted the element from old Coptic bindings.

Cardboards were leather-bound, stamped and often gilt. The prevalent pattern included a circular, oval or almond-shaped centerpiece, the *turunj*, and corner-pieces. The ornamental pattern certainly derived from Arabic binding. Iranian artisans supplemented a frame of elongated ornamental cartouches, and small diamond-shaped lockets (*sarturunj*) above and below the central piece. At the same time, considerable revisions are evident in stamped patterns and ornamental content. Arabic bindings feature more or less incised linear ornament. Persian bindings focus on high relief, with expressive and often floral (sometimes very abstract) ornament showing distinctly against the "ground" (il. 1). The revisions were due to a most pronounced impact of Chinese decorative and applied arts (Stanley, 2003) on the binding craft, almost in excess of all other Persian arts. The imagery came to include lotuses and cumuli, phoenixes, dragons and winged lions. These took perennial roots in Iranian soil and showed perfectly in binding design. Additionally, Chinese objects of carved lacquer tree obviously induced Iranian binders to imitation in stamped leather, as seen from the exterior and interior cover finish. The "leather gauze" (or leather filigree) technique already appears in 15th-century bindings (il. 3).

In this technique, the artisan would stamp a decorative element on a scrap of leather, remove odd leather fragments with a cutting tool, and encase the resulting gauze in the leather cover, placing

it straight on the painted cardboard base. Early in the 16th or, probably, in the late 15th century, considerable improvement in this openwork technique allowed binders to handle up to five layers of fine leather at once. Thus one central stamp could provide for complete binding: two leather layers for central pieces, two more, cut in four equal parts, for eight corner-pieces, and the fifth for the half-central and two corner-pieces in the flap. The same rapid technique applied to other decorative elements like cartouches and medallions.

During the second half of the 16th century, the gauze increasingly dominated inside design, probably because outside decoration likewise abandoned the traditional pattern for an all-stamped surface. The framed rectangle often contains recurrent patterns, sometimes including traditional central and corner pieces. Such are the bindings for books made in Shiraz as early as the 1520s. They also feature a double-page frontispiece abundant with gold and dark blue, and often following the traditional binding design. This binding type gained extensive ground afterwards (il. 5-6).

It seems that even in the mid-15th century the outer cover had a "stamped miniature" more often showing birds and animals in the Garden of Eden or in a forest (Aslanapa, 1979, p. 80-82, 86). It was "blind" stamping originally (il. 7), and generally gilt in the second half of the 16th century (il. 22-27).

Lacquer binding holds a special place in the art of the book. Chinese lacquer-tree painting underwent substantial revision in Iran. Persian lacquer (or rather, varnished) binding involves a papered cardboard surface, primed (probably adding varnish), then painted in monochrome (more often black), decorated with ornamental patterns or miniature painting and varnished. Early ornamental patterns in varnished bindings would follow the traditional decorative design — gold against black. Then different

colors appeared, some containing nacre chips, with more sophisticated ornamental patterns, flowers and trees, birds and animals (il. 12). Obviously, the binding team included an ornamental designer or a miniature painter, often also illustrating and decorating the manuscript proper. Figured binding designs generally showed a realistic or mythic governor, or a young prince sitting in state among his attendants or musicians in a "Garden of Eden", or else hunting or resting under a tree on a stream bank (il. 11). Some bindings include scenes from popular poems like the *Khusrau and Shirin* (il. 10).

An intermediate position between stamped and varnished types belongs to the binding combining gold stamping and a gold-ornamented varnished surface (il. 17-18). In this case, unstamped leather segments rather than paper would provide the ground for the varnished section. Combination bindings are rather rare and seem to disappear by the mid-16th century.

Research in Persian binding faces multiple challenges mostly related to dating. A calligrapher's copying date is often confusing due to repeated re-binding for several reasons. The binding is the most vulnerable part of the book, first because its edge and stitching were not intended to open fully; users were supposed to place the book on a special stand with an opening angle between 90 and 120 degrees. Secondly, a calligrapher's copy might remain unbound for one reason or another. Among the known cases are the early 16th-century works of the masters of Herat, taken out by the Safavids and Shibanids who conquered the town in turn. Moreover, with binding designs soon growing out of fashion, a new owner may wish to encase his "pearl" in a new style. The process was particularly vigorous during the second part of the 16th century, namely between the 1570s and the 1580s. Abundant bindings of this period for manuscripts copied earlier, widely representing contemporary

developments in the art of the book, gave rise to confused views of their dates and place of production. One may also lay part of the “blame” on the Tabriz school of the second quarter of the 16th century, especially considering the probable participation of Herat binders utilizing their past experience and tools, that is, punches and plates.

Most indicative in this respect are four bindings in the Library collections. Three of them are designed for manuscripts copied in Tabriz in the middle or second part of the 1520s (two dated correctly); the fourth relates to Alishir Navai’s *Khamse* of 1492–1493. They all display the same stamp for the frame cartouches on the inside (il. 13–16). Moreover, the stamped and varnished outer covers for one Tabriz manuscript obviously resemble the exterior decoration in the binding for an earlier *Khamse* from Herat (il. 17–18). Does this mean that all four bindings derive from Tabriz

at about the same date? Or, perhaps, the binder was handling one book in Herat in the late 15th century, and then moved to Tabriz to work on the other three in the 1520s? The solution of this problem would provide the date and place for the earliest combination binding, and for varnished bindings. While some authors attribute it, with good reason, to Herat in the late 15th century (Stanley, 2003, p. 189), published specimens make general agreement fairly uncertain.

Despite the extensive literature (Abramenko–Yastrebova, 2003; Creswell et al., 1957), our understanding of Iranian bindings is far from comprehensive to date. Moreover, considering the distinctive features of this art of the book, one can easily believe that publication of an incorrectly dated binding would only increase the misunderstanding of the emergence and subsequent development of an individual binding type. In this context, we should attach particu-

lar importance to more or less datable specimens. The Library holds only two such bindings of the 16th century. The one dating 983 / 1575–1576, is for an earlier manuscript (il. 19, 21); the other dating to the 1580s, for a later one (il. 22–24). The latter dating, along with the fact that our bindings “illustrating” the poems *Khusrau and Shirin* or *the Yusuf and Zulai-kha* actually belong to other manuscripts, seem to provide an argument for the idea of the production of boards not intended for any particular book. It would be hard to imagine a cruel artisan tearing them off a finished book. Rather, the workshops had the boards in stock. Or else, the binders, like calligraphers and miniature painters, may have worked both for a patron, and for the open market. In fact, bindings dating from the second half of the 16th century do occur, though rarely, in 17th– or even 18th–century books.

Illustrations

P. 10. Il. 1. Black leather with traditional stamped pattern. The *Cream of Truth in Elucidating Refinements* (*Zubdat al-haqaiq fi kashf a-daqaq*) by Ain al-Quzat al-Hamadani. Arabic. Shawwal 884 / December 1479 — January 1480. The calligrapher, Sultan-Ali, added to his name *takhallus* Yaqubi. This means that the book was made for Sultan Yakub of the Aq Qoyunlu dynasty. The binding and ornamental decoration are almost simultaneous with the copy made in an Aq Qoyunlu residence in Tabriz or Shiraz. On the whole, the book is a remarkable specimen of splendid and yet austere design for a religious work.
Dorn 252

P. 12. Il. 2–3. Leather-bound and shallow stamped. Inside — openwork centerpiece-*turunj* and *sarturunj* medallions. Interestingly, the same stamp is used for exterior and interior medallions. The binding is of the same period as the manuscript. The *Divan* by Amir Khus-

rau, copied in Baghdad by calligrapher Mahmud Pir-Budaqi on 28 Ramadan 869 / 24 May 1465.
PNS 104

P. 13. Il. 4–5. Gilt stamped binding. The inside is decorated with double-framed gauze. Probably dating from the 1580s, at least judging by the miniatures. *The Ball and the Mallet* (*Guy va chaugan*) poem by Arifi was copied by Mir Ali al-katib in Herat before his departure to Bokhara in 1529.
PNS 106

Il. 6. Leather bound with deep double-level stamping and tinted gilding. The central field is made with double-stamped “half-plate”. 1580s. The *Divan* by Uzbek poet Navai copied by Sultan-Muhammad-i Nur (d. 1534).
Dorn 563

P. 14. Il. 7. Black leather with “stamped miniature” showing Majnun among the beasts. Nizami’s poem *Khusrau and Shirin* was copied by calligrapher Sultan-

Muhammad-i Nur in Herat in 937 / 1531.
Dorn 346

P. 15. Il. 8. Red and gold-stamped leather binding for the poem *Iskandar-nama* by the Turkish author Ahmadi. Copied in Herat in 929 / 1523–1524. Bound, probably, later.
Dorn 565

Il. 9. Noteworthy is the centerpiece with the stamping closely following the above. The background, however, is smooth and shows no relief. The binding encloses a miscellany of *ghazal*-poems by Hafiz, designed in *muraqqa* style.
PNS 556

P. 16. Il. 10. Varnished binding for Navai’s *Divan* of 1551, one cover showing three scenes from the *Laila and Majnun* and the *Khusrau and Shirin*, a rare case of rich decoration in a small space.
Dorn 561

P. 17. Il. 11. Varnished binding with hunting scene from *Khusrau and Shirin* made for a bulkier volume than the encased

Beads of the Just (Subhat al-abrar) by Abd al-Rahman Jami. Mid. 16th century.

Dorn 429

Il. 12. Lacquer binding for Suhaili's Divan, but not the same date as the copy, made by calligrapher Sultan-Ali between the late 15th and early 16th century in Herat, for the following reasons. First, the covers are a couple of millimeters shorter than the bulk of the book, signifying that they were made for a different purpose. Besides, the colors and general style on the inside resemble the 1531 binding for the *Khusrau and Shirin* (Dorn 346). Details of the landscape painting on the outside covers also resemble varnished bindings of the 1530s and 1540s, and moreover, in its composition and the figures of animals, the painting is close to the "stamped miniatures" of the 1580s (see il. 27).

Dorn 452

P. 18. Il. 13–16. Leather-gauze cartouches on the doublures of four manuscripts:

The *Khamisa* by Navai

copied in 898 / 1492–1493. Dorn 560

The *Divan* by Navai

copied in 934 / 1527–1528 in Tabriz. TNS 56

The *Divan* by Navai with the miniatures of Tabriz style. TNS 58

The *Ball and the Mallet (Guy va chaugan)*

by Arifi of 931 / 1524–1525 with the miniatures of Tabriz style. The stamp is a mirror image of the previous three.

Dorn 441

Il. 17. Combination (lacquered-stamped) binding of *Khamisa* by Navai copied in 898 / 1492–1493. In a later inscription Sultan-Ali Haravi (of Herat) is named as a binder.

Dorn 560

P. 19. Il. 18. Flap of *Divan* by Navai copied in 934 / 1527–1528 in Tabriz.

TNS 56

P. 20. Il. 19. While the date on the outside of the flap frame, in a top cartouche, indicates 983 / 1575–1576 (see il. 102–103),

the enclosed *Golden Chain*, a poem by Jami, was actually copied in 956 / 1549 (Loukonine-Ivanov, 1996, pp. 180, 183; Ivanov, 2008). The gauze center-piece on the inside closely agree with this in another manuscript, *The Splendid Names* (il. 20), along with the dating from the same period, even though the text was copied between the late 15th and early 16th century.

Dorn 434

Il. 20. The inside of a flap.

Dorn 56

Il. 21. The inside of a flap.

Dorn 434

P. 21. Il. 22–23. *Beasts and birds in the woods.* Gold-stamped leather. The binder, Muhammad-Zaman ibn Mirza-beg Tabrizi, is indicated in gold at the bottom (Loukonine-Ivanov, 1996, pp. 174–175). This is the Library's unique 16th-century binding signed by the author. It belongs to Alishir Navai's *Kulliyat* copied by calligrapher Nazar-Ali Faizi in Kizil-Agach of Azerbaijan and Mughan between 1001 and 1004 / 1592 and 1596 for Farhad-khan Qaramanlu, a statesman and patron of art. However, other traces of the binder's activity can be found in the 1580s (Vasilyeva, in print). The covers were probably made at an earlier date and for another job, and then taken for the *Kulliyat* (Ivanov, 2008).

Dorn 558

Il. 24. The same stamp was used for the central field in the binding for Nizami's *Iskandar-nama* in the copy of 990 / 1582. At least one more exemplar of the central field shows a similar stamp with minor differences, the back cover of the *Khamisa* by Khusrau Dihlavi in A. M. Sackler Gallery, Washington D. C. (Lowry, 1988, № 208; Lowry-Nemazee, 1988, pl. 74). Moreover, the front cover generally agrees with that of our *muraqqa* album

Dorn 148 (see il. 27).

Dorn 347

P. 22. Il. 25. Gold-stamped front and back covers and flap in the *muraqqa* album seem similar, with the exception of a clear difference in the bottom left corner.

Closer examination reveals different plates of slightly different size. Only a connoisseur could solve the puzzle. A very similar binding encases a copy of Firdausi's *Shah-nama* in the Topkapi Museum, Istanbul (shelf-mark: H-1513).

The album covers also differ in their interior decoration, even using different color leather. The common feature is a frame of cartouches with identical gauze. Apparently, they preferred to use new boards still in stock, rather than re-using old covers from another book.

The idea of attributing the bindings with a gilt "stamped miniature", including those in Washington and Istanbul, to the same binder, Muhammad-Zaman Tabrizi, and dating them to the 1580s, seems both enticing and consistent. Anyway, an artisan venturing to sign his work obviously played an important part in this culminating phase of the art of binding.

Dorn 148

Il. 26. Detail of a flap.

Dorn 148

P. 23. Il. 27. The binding for another *muraqqa* album is of the same type as the above. Moreover, the style and details in the central part closely resemble the work of Muhammad-Zaman Tabrizi. However, the ornamental designer made the sketch and the metalworker made the plate, so that the binder had only to handle the available plate prudently and in conjunction with other decorative elements. Considering that the inside shows no resemblance to the three former bindings, we can only suggest that plates for the "stamped miniatures" were made in one workshop and used by different binders.

Dorn 489

PURE SOUL — PURE WRITING

The calligraphic art

The word “manuscript” (Handschrift, handwriting) involves the concept of writing. Solicitude about the written word as God’s third manifestation determined the special focus on calligraphy, or the art of writing, in the Islamic world.

Iranian lands adopted Arabic script, along with Islam, in a constructive approach. Iranian scribes assimilated the earliest writing style, the so-called *kufi*, largely used in architectural decoration, and the six classical styles including the *muhaqqaq*, *rayhani*, *thuluth*, *naskhi*, *tawqi* and *riqa*. Persian calligraphers added first the *taliq* and then the *nastaliq*, combining *naskhi* (il. 29) and *taliq* elements (il. 30). This handwriting style, traditionally related to calligrapher Mir–Ali ben Hasan al–Sultani Tabrizi, was widespread and gained dominance for copying poetry as early as the 15th century.

Manuscript books and handwriting samples in the collections of the National Library of Russia, produced by prominent or anonymous scribes, allow a comprehensive picture of the history of calligraphic art (Kostygova, 1963). Our task is more modest — we will limit ourselves to a brief review of the works of the more famous calligraphers.

Daily exercise in the art and diligent toil of not a few gifted craftsmen made their works much admired and extensively collected. Yet they all yielded the palm to the three calligraphers of the late 15th and first half of the 16th century, namely Sultan–Ali Mashhadi, Mir–Ali Haravi, and Shah–Mahmud Nishapuri.

While Sultan–Ali Mashhadi (836–926 / 1432–1520) was born, apprenticed and died in Mashhad, his great talent reached its peak at the court of Sultan–Husayn Bayqara in Herat. The calligrapher was a contemporary of the

two great poets: the Persian, Abd–al–Rahman Jami, and the Uzbek, Alishir Navai, copying for the latter his earliest known work in 870 / 1465–1466 (il. 33). The poet was 25, and the calligrapher 33 at the time.

The Library holds many *qita*–samples set in *muraqqa* albums, and 10 whole books copied by Sultan–Ali Mashhadi. Noteworthy among them is his poetic treatise on calligraphy of 1514 (il. 32), with a phrase providing the title for this part. The 84–year old man described his life, the learning and mastering of his art; he also confided some of the secret knowledge like carbon– and color ink formulas, requirements for paper and the *qalam* (reed pen), elucidating theoretical matters and *nastaliq* writing techniques (Kostygova, 1957). In addition, Sultan–Ali discussed the relevant moral qualities of a calligrapher, like avoiding lies, scandal, envy and slander. The edifying treatise intended for young calligraphers was a great success among the professionals. The full text was incorporated in Qadi–Ahmad’s treatise on calligraphers and artists, Chapter 3, in the late 16th century (Qadi–Ahmad, 1947; Qadi–Ahmad, 1959).

Sultan–Ali left a galaxy of pupils, successors or imitators, bringing the *nastaliq* script to perfection and determining its development for the next hundred years. He could write in a minute or bold hand, neat or not quite so (particularly in his old age), with occasional lapses or piling up. But the flaws never prevented contemporary and future appreciation of even minor fragments written in his hand.

Another outstanding calligrapher, Mir–Ali Haravi, was, like Sultan–Ali, an apprentice to Zain al–Din Mahmud. He worked in Herat till 1529 when Ubaidal–

lah–khan’s Uzbeks took him to Bokhara. Mir–Ali Haravi died in 951 / 1544.

Iskandar–beg *munshi*, historiographer of Shah Abbas I, recalls the following historical anecdote. “They say that, attaining widespread repute ..., *maulana* Mir Ali repeatedly challenged the superiority of *maulana* Sultan Ali but wise men <invariably> sided with *maulana* Sultan Ali. One day, His Highness Mir, on the way to the *Maulana*, took three of <his> excellent *qita*–writings. Then he made a copy of each, mixed them up and came to the *Maulana*. *Maulana* Sultan Ali was at a loss guessing his own work. Upon deliberation, he declared *maulana* Mir Ali’s hand as perfect as his own” (Akimushkin, 2004, p. 49). The story signifies Sultan Ali’s great prestige on the one hand, and represents his opinion as “sanctifying” Mir Ali’s craftsmanship on the other. The credibility of the anecdote matters little.

Another story, relating to the third prominent calligrapher, Shah–Mahmud Nishapuri living and working in Tabriz under Ismail I (1501–1514), is pure fiction. According to Ali–effendi, a Turkish historian, Ismail valued his calligrapher to the extent of hiding him, along with his painter, Bihzad, during the battle of Chaldiran in 1514, to prevent their capture by the Turks (Akimushkin, 2004, p. 59–63). The single particle of truth here is that Ismail did set much store by the two masters of his *kitabkhana*.

Shah–Mahmud proceeded with his work in the court workshop under Tahmasp I until it was closed, before transferring the capital to Qazvin in 1548. The calligrapher then moved to the court of Ibrahim–mirza in Mashhad where he died in 972 / 1564–1565.

The two calligraphers working for Shah Abbas and particularly noted in the late 16th — and early 17th century were:

Ali Riza-yi Abbasi (d. after 1038 / 1628–1629), once heading the Royal Library (see il. 117), and Mir-Imad al-Hasani, his rival both in art and in life (Akimushkin, 1962).

Mir-Imad was born in Qazvin in 951 / 1553–1554, apprenticed with Maliq Dailami, then with Muhammad-Husain Tabrizi who instructed Ali Riza. He worked in different towns in Iran and, probably, in Turkey before coming to

Isfahan, the new capital, in 1008 / 1600. At that time, Abbas made him his private calligrapher and, for a time, regarded him with favor. As a consequence of intrigues, however, the Shah gradually lost interest in Mir-Imad, and the calligrapher was killed in 1024 / 1615, probably not without the permission or even instigation of the Shah.

As Mir-Imad was primarily noted for his *qita*-writings now available in *mu-*

raqqa-albums, his book copies are the more valuable.

The art of calligraphy had always been much valued in Iran. Biographical and other evidence regarding calligraphers appeared in treatises or chapters of historical writings. Their works were carefully preserved, arranged and bound, the writing samples readily collected and mounted in albums. The art still has its vitality today.

Illustrations

P. 24. Il. 28. Nasir *al-munshi*. A calligraphic sample of several handwriting styles in a single sheet. *Muharram* 948 / April–May 1541, Isfahan.

Dorn 147, f. 36 r.

P. 25. Il. 29. An example of archaic *naskhi*. Firdausi's *Shahnama*. Late *Jumada* I 733 / early February 1333.

Dorn 329

P. 26. Il. 30. An early specimen of *nastaliq* and *thuluth*. Saadi's *Kulliyat*. 1380s.

PNS 551

P. 27. Il. 31. Sultan-Ali. *Splendid Names*.

Dorn 56

P. 28. Il. 32. Sultan-Ali. A Treatise on calligraphy by Sultan-Ali Mashhadi.

Dorn 454

P. 29. Il. 33. Sultan-Ali. The *Early Divan* by Navai. 870 / 1465–1466.

Dorn 564

Il. 34. Sultan-Ali. *Forty Legends (Chihil hadith)* by Jami. *Shawwal* 903 / May–June 1498.

Dorn 436

Il. 35. Sultan-Ali. The *Divan* by Hafiz. 869 / 1464.

PNS 141

Il. 36. Sultan-Ali. *Ghazals* by Shahi.

Dorn 419

P. 30. Il. 37. Mir-Ali. *Iskandar-nama* by Ahmadi. *Ramadan* 929 / July–August 1523, Herat (for Durmish-khan).

Dorn 565

Il. 38. Shah-Mahmud. Collected ghazals by different authors. 958 / 1551.

Dorn 324

P. 31. Il. 39. A page from a *muraqqa*-album designed in the late 18th century.

Writing samples of the three calligraphers: Mir-Ali (top), Sultan-Ali (bottom left) and Ali Riza-yi Abbasi (bottom right).

PNS 383, f. 5

Il. 40. Mir-Imad al-Hasani. The *Divan* by Alishir Navai. Late 16th century, Mashhad.

TNS 59

GOLD, LAPIS LAZULI AND SOME FANTASY *Ornamental design*

Perfect calligraphy was the most important ornament for a book. Eyes also feasted on the writing media — glossy black or color ink, and paper repeatedly glued, dried and glazed. This was meant to facilitate writing on a polished surface and removing a wrong letter where necessary, and making the finished book more elegant and pleasing to the touch. The paper was white at first, with colored paper increasingly used in the 16th century — thick for margins and fine for writing.

Basic ornamental patterns, like the single- and double-page frontispiece, marginal medallions (il. 41–43), the *unvan*-headings appeared as early as the 14th century. These first derived from the Arabic book, and others, like the lotus, came from Chinese fine arts. Foreign influence soon abated however. Patterns grew more detailed and rhythmic by the end of the 14th century, involving new elements. The color spectrum was also undergoing change, gold gradually displaced by rich and dominant blue,

adding black, white and some other colors (Akimushkin-Ivanov, 1979; Akimushkin-Ivanov, 2003) (il. 44–45).

The ornamental designers of Baysunghur in Herat summed up all previous achievements in the late first and early second quarter of the 15th century, while establishing their style (il. 46–48) long followed in Herat and other towns in Iran, primarily in Tabriz. During the 16th century, only Shiraz books probably featured a distinctive ornamental style.

Any book required at least the *unvan*-heading and multiple colored framing for the text. In the course of time, these were the only decorative elements for prose works; designs for poetic work, however, became increasingly magnificent. In addition to frontispieces and *unvans*, there were decorative headings, “cloudlets” gathering round the lines, the ornamental colophon often, but not always, containing the copy date, calligrapher’s name or other data.

Quite often, the craftsmen sprayed the text and the margins with gold. Large-size specks are most spectacular against wide and multicolored margins. In the second part of the 16th century, margins were often ornamented in gold (il. 53). In a more prudent approach, they also used multiple colored framing with a gold strip to cover the splice.

Since flyleaves presumably did not come into use until the second part of the 16th century, the front cover opens to an original single-page frontispiece — a *shamsa* rosette, with the owner or the work indicated in the center, often decorating the top leaf. The rosette, usually placed in the center, sometimes shifts over to the right, to prevent concealment by the binding flap. The open cover, the single frontispiece and the closed flap thus provide an integral and often striking composition (see il. 84).

Illustrations

P. 32. Il. 41. Left page of double frontispiece. *Revival of the religious sciences* (*Yahya ulum al-din*) by al-Ghazali. 1330s. (Akimushkin-Ivanov, 1979, p. 36, pl. 19; Loukonine-Ivanov, 1996, pp. 158–159; Akimushkin-Ivanov, 2003, pp. 164–165). Both parts of the double frontispiece appear as a rather narrow frame enclosing a considerable amount of small writing. Dorn 255, f. 2

P. 34. Il. 42. Single frontispiece with rosette-*shamsa* and cartouches, only the upper one surviving and containing the title. The patterns and colors (gold, soft

The double frontispiece generally contained the incipit (il. 41) or, more rarely, miniatures (see il. 55). When the frontispiece sets out the text, the *unvan* is more often lacking.

A master designer was reputedly responsible for the whole work, others executing individual components. Most interesting in this respect is a Herat copy of Arifi’s poem *The Ball and the Mallet* (*Guy va chaugan*) (il. 49) indicating three artists. One, Yari-*muzahhib*, was the celebrated decorative painter for Sultan-Husain’s library. Tahmasp’s studio in Tabriz also adopted his refined and even highly sensitive style.

Ornamental elements become somewhat larger by the mid-16th century, probably due to the larger book size requiring a proportional change in decorative detail.

In the second part of the 16th century, the book was larger, and more striking and showier. It was the time of enthusiastic restoration of old books, with large colored margins ornamented or specked with gold. The copy of *God’s Splendid Names* (Dorn 56) is a good example of such restoration. In late 15th — early 16th century it was copied by Sultan Ali-Mashhadi (see il. 31) and ornamented by Yari-*muzahhib* (il. 51), and large ornamented margins and varnished boards were added in 1560s–1570s.

blue, reddish-brown and green) are also typical for Syrian-Egyptian manuscripts. Meanwhile, the rosette framing shows “traces” of conventionalized lotus inherited from the Mongol dominion.

Dorn 255, f. 1

Il. 43. Left part of double-page frontispiece. The *Book of Marzban* (*Marzban-nama*). Translated by Saad al-Din Varavini. *Safar* 740 / August–September 1339, copied by Muhammad ibn Ahmad al-Qazvini.

Dorn 479, f. 2

P. 35. Il. 44. Right page of double frontis-

The bottom leaf of the book contains an original “illuminated picture” showing a rampant dragon and a lion in double-shade gold against a blue ground (il. 52). Interestingly, four similar pictures appear in the *muraqqa* album compiled in 972 / 1564–1565 for Amir Ghayb Beg (Roxburgh, 2005, p. 185, 233–235). In a preface, the celebrated calligrapher, Mir Sayyid Ahmad al-Husaini al-Mashhadi, locates the album in Herat, even though more often staying in his native Mashhad where Amir Ghayb Beg was the *hakim* (Governor) at the time. The fact of Ahmad al-Husaini actually copying the preface to an extant album, written by Qutb al-Din Muhammad in 964 / 1557 in Qazvin (Akimushkin, 2004, p. 194–196), has no bearing whatever on the problem of the place of production. We suggest Herat or Mashhad in mid-1560s. The gilder / painter making the fabulous beasts may also be responsible for the pattern on the outer varnished covers. The insides show openwork mullions that are identical to the binding for Jami’s *Golden Chain* dating from 1575 (see il. 20–22). The latter circumstance suggests a broader chronological range for the completion of the *Splendid Names* copy.

The fashion for expensive restoration seems to be over by the early 17th century, love for embellishment giving way to expediency.

piece. The *Kulliyat* by Imad Faqih. 772 / 1370, Shiraz (?)

Dorn 406, f. 1 verso

Il. 45. *Unvan*. Saadi’s *Kulliyat*. 1370s.

PNS 551, f. 125

P. 36. Il. 46. Ornamental circular bookplate of Baysunghur. *Collected Histories* (*Majma al-tavarikh*) by Hafiz-i Abru. 1420s–1430s, Herat.

Dorn 268, f. 1

Il. 47. Baysunghur bookplate. *Tabari’s History* (*Tarikh-i Tabari*). 20 *Jumada* II 833 / 15 March 1430, Herat.

PNS 49, f. 1

P. 37. Il. 48. *Unvan. Juvaini's History of the World Conqueror (Tarikh-i jahan-gusha-yi Juvaini)*. Late Rabi I 834 / December 1430, Herat. Copied by Saad al-Mashhadi. Baysunghur *kitabkhana*.

PNS 233, f. 1 verso

P. 38. Il. 49. *The Ball and the Mallet (Guy va chaugan)* by Arifi. 901 / 1495–1496, Herat. Copied by Zain al-Din Mahmud Mashhadi for Muizz al-Din Ahmad. The *unvan* indicates the ornamental painter, Yari, and the colophon the designers: Abd al-Samad executing the gold-specked margins, and Ghiyath al-Din responsible for the framing. An early if not the earliest known book using colored and

gold-speckled paper.

Dorn 440, f. 1 verso

Il. 50. Fragment of *unvan* with the name of Yari—*muzahhib al-saltani*.

Dorn 440, f. 1 verso

Il. 51. *Unvan*. Ornamental painter Yari.

God's Splendid Names. Late 15th — early 16th century. Calligrapher Sultan

Ali-Mashhadi.

Dorn 56, f. 1 verso

P. 39. Il. 52. *Rampant dragon and a lion*.

1560s–1570s. *God's Splendid Names* copied in late 15th — early 16th century.

Dorn 56, f. 8

Il. 53. Detail of colored margin with gold ornaments. *Nuzhat al-ashiqin* by

Ali ibn-Mahmud. 970 / 1562–1563. The fact that the copyist, Ahmad al-Husaini al-Mashhadi, worked at Ibrahim-mirza's *kitabkhana* in Mashhad suggests the location.

Dorn 478, f. 10

Il. 54. Varnished binding with the pattern made by a master also responsible for the ornamental design. The *Book of God (Ilahi-nama)* by Abdullah Ansari. Once belonging to Ibrahim-mirza, governor of Mashhad in 1556–1565, who gave it to Ali Beg.

Dorn 259

LINGER YE MOMENT YOU ARE SO FAIR!

The miniature

The poetic line in the title best represents the essence of the Persian miniature. The small colorful pictures perpetuate the image of moonfaced beauties and slender youths, gallant warriors and defeated enemies, hoary elders, lithe dancing girls and warm musicians, wise rulers and their loyal subjects, lucky hunters, swift-footed racers and timid does, curly clouds and ever-blooming irises. Perpetually frozen are their movements, and the sound of purling streams, chirping birds, rustling plane leaves, clattering hoofs, clanking sabers, orchestral music, sweet admonitions, war cries or groans. Frozen is the odor of almond blossom, mountain grass, ripe fruit, sweets and incense. Life full of color is frozen, as a Sleeping Beauty, to be admired centuries later.

The miniature as the brightest component of a book has long attracted the attention of collectors and scholars. A considerable number of miniatures of various times and provenance has been published for many decades. This enables the identification of the principal schools and styles, with their phases and dating

parameters, and the more or less reliable attribution of prominent work. However, dating and localization frequently differ for the same miniature and not for subjective reasons alone. The main reason lies in the inherent characteristics of Iranian painting: the openness to new ideas alongside a staunch fidelity to tradition, and brilliant individuality alongside a strict observance of school canons. Recall also the maker- and book migration, often involuntary, the deliberate copying of old patterns, the master's direct contribution to his pupil's work, and the habit of renovating decrepit miniatures. Taking all these aspects into consideration, a new published miniature might assist a scholar in either confirming or refuting his own view of individual school canons.

The 140 Persian manuscripts in collections of the National Library of Russia contain altogether four and a half thousand miniatures. Among the richest are copies of the cosmographic *Ajaib al-makhlūqat (Rarities of Creation)* by Qazvini — 1213 miniatures in the five

copies! Poetry is the more common case, however, including authors like Nizami, Jami, Saadi and, of course, Firdausi. His epic *Shahnama (Book of Kings)*, completed in 1010, describes fifty half-legendary rulers of old Iran. Abu-l-Qasim Firdausi created the perpetual symbol of national grandeur that is relevant today, and actually fathered the New Persian literary language. His monumental work has been the object of Iranian national pride ever since. It seems only natural that many rulers initiated new *Shahnama* copies in their *kitabkhana*, emphasizing their role in history as heirs of past glory.

The Library holds 14 illuminated copies of the *Shahnama*, containing altogether 710 miniatures. The copy of 733 / 1333, made in Shiraz at the court of Mahmud-Shah of the Inju dynasty, Governor of Fars Province, is the earliest Persian illuminated manuscript in our collections (il. 55). Miniatures of the Inju style demonstrate the influence of murals, recalling the inherent relation between fine books and architecture (Adamova-Ghuzalyan, 1985). Another

distinctive feature is the color spectrum, with dominant reds, yellows and gold, and without the lapis lazuli used in miniature painting from the 15th century and dominating ornamental design.

Miniature painting made further progress in Shiraz. The two copies of Nizami's *Khamisa* (*Quintet*) were made in the last quarter of the 15th century — 1479 and 1491 respectively. The later copy attracts one with the light color spectrum and the charming graceful figures (il. 56).

Comparison with other illustrations of the same work, made in Herat during the 1480s (il. 57) (Suleymanova, 1985, pl. 23–33) provides interesting results. O. I. Galerkina suggests that some miniatures pertain to the early work of Kamal al-Din Bihzad, the best-known Persian artist, who contributed to the flourishing of the Herat school (Galerkina, 1970).

Bihzad and his school

While Bihzad's art has been highly appreciated by contemporaries and posterity, the scope of his original work has not been identified, and his life is still full of unsolved problems. There is no agreement as to his birth date, varying between 1455, ca 1460 or ca 1465. Bihzad was born in Herat and orphaned early, the poet and patron of art Alishir Navai then showing concern for him. Bihzad served his apprenticeship with Ruhallah Mirak Khurasani, leader of Sultan-Husain's *kitabkhana*, and probably with *maulana* Valiallah. His earliest attributed works date from between 1480 and 1485. He made most of his book illustrations and separate miniatures and sketches in Herat before the fall of the Timurids in 1506. Neither is there any agreement as to how and when he moved to the Safavid capital. The only evidence is Shah Ismail's command of 27 *Jumada* I 929 / 24 April 1522 appointing Bihzad head of the Royal workshop in Tabriz. As this does not show whether the artist stayed in Tabriz before or arrived there on his appoint-

ment, scholars differ in this regard. The date is also questioned, probably referring to a later copy rather than the initial command (Bahari, 1996, p. 180, 186). The most logical suggestion is that Bihzad arrived in the retinue of Prince Tahmasp, who left Herat early in 1522. The artist's death date is presumably 942 / 1535–1536, and his burial place is likewise controversial — either Tabriz or Herat.

Martin once attributed five miniatures from the Library collections to Bihzad, and two to his school (Martin, 1912, vol. 2, pl. 74, 79–80, 86). Further studies either agreed with Martin (Galerkina, 1970, p. 121), or favored Bihzad's pupils (Bahari, 1996, p. 171).

Most interesting are two *muraqqa*-album miniatures tentatively described as *Sultan-Husain Bayqara and Alishir Navai at school* (il. 58–59) because they comprise, along with two Teheran miniatures, the "historical" series of Sultan-Husain's life (Galerkina, 1984; Galerkina, 1970, p. 126–128).

The right-page miniature shows a garden class with Husain and Alishir sitting before the tutor. The background scene depicts paper processing: sheets plunged into a glue vat and dried, before an apprentice settles down in the right bottom corner of the central carpet and starts glossing. According to Galerkina, the figure of the scribe in the left part was adopted from an Italian, Gentile Bellini, who worked for Sultan Mehmed II in Istanbul between 1479 and 1481. A portrait of the young painter by Bellini is available in several copies made by Oriental painters. The figure in the Herat miniature is indicative of the rapid circulation of and openness to new ideas.

The left-hand miniature shows an inner court with a poet reciting poetry to the future ruler in a bay, the latter being no stranger to poetic inspiration as the author of the *Divan* of Turkic poems. The miniature also reflected other Husain's passions like messenger-pigeons, fighting rams (the picture showing a goat) and cockfights.

Noteworthy with regard to the Bihzad school are two copies of Amir-Khusrau Dihlavi's poem *Laila and Majnun* made in the late 15th century, probably for Sultan-Husain's sons or grandsons (Brend, 2003, p. 262). Miniatures for the manuscripts were painted, if not by Bihzad then with his immediate contribution or from his patterns. Two such miniatures, one dated by Rajab 900 / March–April 1495, decorate one copy (il. 62). The other, made by calligrapher Sultan-Muhammad al-Haravi, contains five pictures (il. 61, 63–64). The first one entitled *Admonition for Khizr, son of poet Khusrau Dihlavi* resembles in composition a Bihzad illustration for Nizami's *Khamisa*, the *Iskandar and the Seven Wise Men* (British Library, Or. 6810, f. 214). Although signed by Qasim-i Ali, it is considered a joint work by Qasim-i Ali and Bihzad, or even as Bihzad's individual contribution. Paradoxically, the resemblance between the miniatures was responsible for Galerkina insisting on individual (i.e. Bihzad's) authorship, or probable joint authorship with Qasim-i Ali (Galerkina, 1970, p. 134), and Bahari rejecting the idea of such repetition in the art of Bihzad (Bahari, 1996, p. 171). In our opinion, the case is problematic not only because of the repeated composition but also because the sidewall is sketched in a very unusual manner for an artist of such great repute. Martin found another miniature in our *muraqqa* album, very much like the *Admonition for Khizr* but with the correct sidewall (il. 60).

After the fall of the Timurid State, the Herat school lingered for a time. The Uzbek Shaibanids carried off some artists, some Sunnites from Herat following them; others moved to the Shiite Safavid court in Tabriz. Nevertheless, cultural activities continued in Herat: Bihzad remained there, and books were produced while Prince Tahmasp was a vicegerent (between 1514 and 1522), and then under other governors.

Sixteenth-century Tabriz miniatures and Sultan-Muhammad

While illuminated books were produced in Tabriz long before the Safavid conquest in 1501, intensive growth of the Tabriz school belongs to the first part of the 16th century with Tabriz as the Safavid capital city. The *kitabkhana* already functioning under the first Safavid Shah, Ismail, reached its heyday under Tahmasp I. Many splendid books and miniatures were made between 1524 and the late 1540s, when Tahmasp dismissed his workshop.

The formal and most evident feature of a miniature painted during the first part of the 16th century is the turban with a long *kulah stub* (*taj-i haydari*). On the other hand, the habitual pattern persisted long after the capital was transferred to Qazvin and the headgear changed. Generally, a Tabriz miniature differs from that of Herat in a brighter color spectrum (probably due to changing chemical compositions), clear linearity, expressiveness and sophisticated composition. Philosophical contemplation is replaced by a focus on the tumult and variety of life. Fine arts gave another visual demonstration of rapidly changing times and esthetic priorities.

Tahmasp gathered at his court all the renowned artists embodying the glory of Persian art: Dust-Muhammad, Aqa-Mirak, Mirza-Ali, Muzaffar-Ali, Mir-Sayyid Ali and Muhammadi. Most valued among them was certainly Sultan-Muhammad. Biographical evidence about him is rare. We only know that he was born and died in Tabriz. It was probably Sultan-Muhammad who created the image of the young Shah that is endlessly reiterated in miniatures (il. 65–66) and multiple scenes of court life. Since the Tabriz school is represented in our Library better than most, these masterpieces will be discussed in a separate chapter.

Even though first-class artists worked in different Iranian towns (Shiraz in particular) during the first part of

the 16th century, the period can be described as the heyday of one very strong court school in Tabriz.

Miniatures of the second half of the 16th century

After Tahmasp's workshop was disbanded, the artists wandered off looking for new patrons and contributed, as the masters of Herat did in the early 16th century, to miniature painting in the lands or towns where fate brought them.

A workshop operated at the court of Ibrahim-mirza, Tahmasp's nephew and son-in-law, in Mashhad between 1556 and 1565, suggesting a distinct Mashhad school (il. 67). Miniature painting also developed in other towns, like Shiraz or Herat.

Step by step, together with the revival of Tahmasp's interest in fine books, the Qazvin school formed in the new capital, combining refined lines and elegant postures, distinctive sense of rhythmic, and supple figures with elongated necks and small moon-faced heads. Likewise distinctive is the difference in costume, in particular the headgear, both male and female. The turban is smaller and round-shaped, with a casual piece of cloth at the side emphasizing its elegance. The ladies wear kerchief caps (il. 68).

Tahmasp I died in 1576. His second son, Ismail II, reigned for only eighteen months, not long enough to leave a perceptible trace in the history of fine books, although he revived the court *kitabkhana*. His elder brother and successor, Muhammad-Khudabanda, being half-blind, showed no interest in books. Besides, the country experienced another blow of misfortune with the Ottoman Turks gaining significant territories. The Shah's son, Abbas-mirza, came to the throne in 1587 and reigned for 42 years. Iranian lands were gradually recovered within the former borders, the public economy was revived, and commerce and crafts thrived. Attention turned again to fine books.

The trends in book design in general and miniature painting in particular, already emerging but remaining on the sidelines at first, began to dominate. During the second part of the 16th century, workshops at governors' courts preferred decorating old manuscripts or past calligraphy. They painted few pictures, often simply inserting earlier miniatures on neutral topics like Shahs hunting or a *Prince's majlis*. Quite probably, these miniatures were not intended for a specific book, but rather painted for sale or commissioned by the Shah as a present to a confidant, or else stored for future use. The number of single pictures intended "for the market" evidently increased, and the topics changed. There were prevalent genre scenes and "portraits" of noble young men, languid maidens and quite realistic historical characters, generally painted against a monochrome background with gently outlined interiors or landscape. For genre scenes, they preferred the *siyahqalam* (black pen) technique (see il. 113–114). A painter may color his picture and tone down an element in his composition. Loose-leaf miniatures, as well as calligraphic specimens, generate keen interest among collectors.

Extension and "democratization" of the market for fine books and the resulting genres are an unceasing process, eventually fatal for the fine arts. In the meantime, Persian miniature painting took its final flight before decline. This is associated with Shah Abbas I, Isfahan and the painter Riza-yi Abbasi.

The Isfahan school and Riza-yi Abbasi

In 1598, Abbas transferred his capital to Isfahan. The ancient city was enriched with a new palace, gardens, urban developments, mosques, bazaars, and mansions for the nobility and merchants. Abbas populated Isfahan with Armenian dealers, and Georgians and Circassians who were employed in military service at

the palace. There were Jewish, Zoroastrian and Hindu communities. European merchants, travelers and missionaries were frequent visitors. Goods and works of art from overseas certainly influenced local taste.

Abbas established workshop cum library at his courts in Qazvin and Isfahan, led in turn by the painter Sadiq-beg Afshar and calligrapher Ali Riza-yi Abbasi. Best known, however, was the painter Aqa Riza later also referred to as Abbasi (belonging to Abbas), and signing his works as Riza-yi Abbasi.

His father was the painter Ali Asghar Kashani. His birthdate is uncertain but his first works date from 1592, and his last from 1634. The painter died in 1635,

leaving, in addition to multiple splendid works, a school, and a plethora of pupils or imitators. Riza engaged in book illumination, though with less success than in single miniatures and sketches — genre scenes, portraits of young men or girls, sheiks, dervishes or Europeans. In his artistic technique, Riza traversed a long path from elegant decoration to profound psychology, and from admiring the colors of life to comprehending the essential significance of existence.

The artist was much imitated in the course of his life, and his works were copied extensively. His authorship, even when signed, is problematic. In fact, he often signed his work. Miniature painting ceased to be secondary to calligraphy

in his time, and was more valued when signed by a famous artist.

The style created by Riza-yi Abbasi long determined the further development of the Isfahan School. Among his successors, one may list the painters illustrating the *Shahnama* copy in 1052–1061 / 1642–1651 (il. 73): Afzal al-Husaini, Pir Muhammad al-hafiz, Riza-yi *musavvir* and, probably, Muhammad-Qasim. The copy made for Shah Abbas II (1642–1666) is decorated with 192 miniatures, including 55 signed by Afzal. Works by Riza-yi *musavvir* are unsigned but can be identified from comparison with signed miniatures in another copy of the *Shahnama* PNS 381 (il. 72).

Illustrations

P. 40. Il. 55. *Mahmud-shah Inju receiving Mongol ambassadors.* Left part of double-page frontispiece in ornamental frame. Firdausi's *Shahnama*. Late Jumada I 733 / early February 1333. Shiraz.

Dorn 329, f. 2

P. 41. Il. 56. *Khusrau in front of Shirin's castle.* Nizami's *Khamisa*. Shawwal 896 / August–September 1491. Shiraz.

PNS 83, f. 83 verso

P. 42. Il. 57. *Shirin killing herself over the body of Khusrau.* Nizami's *Khamisa*. 886 / 1481–1482. Herat. Copied by Darvish Muhammad-Taki.

Dorn 338, f. 92 verso

P. 43. Il. 58–59. Diptych showing *Sultan-Husain Bayqara and Alishir Navai at school.* Probably by Bihzad. Ca 1484. From a *muraqqa* album.

Dorn 489, f. 26 verso – 27

P. 44. Il. 60. *Pupil before his teacher.* From *muraqqa* album.

Dorn 489, f. 87

Il. 61. *Admonition for Khizr, son of poet Khusrau Dihlavi. Laila and Majnun* by Khusrau Dihlavi. Late 15th century.

Dorn 394, f. 5 verso

P. 45. Il. 62. *Laila and Majnun at school.* Dated *Rajab* 900 / March–April 1495. *Laila*

and Majnun by Khusrau Dihlavi.

Dorn 395, f. 16

P. 46. Il. 63. *Laila and Majnun in the wilderness. Laila and Majnun* by Khusrau Dihlavi. Late 15th century.

Dorn 394, f. 23.

P. 47. Il. 64. *Majnun in the wilderness. Laila and Majnun* by Khusrau Dihlavi. Late 15th century.

Dorn 394, f. 21

P. 48. Il. 65. *Youth with a book (Shah Tahmasp in his young days).* Ascribed to Sultan-Muhammad. 1530s. Album page.

Dorn 148, f. 70

P. 49. Il. 66. *Youth with a book and Youth with iris flower.* Two miniatures arranged on one album page.

Dorn 489, f. 65 verso

P. 50. Il. 67. *Majlis in the mountains.* Right page of double miniature. 1550s–1560s. *Beads of the righteous (Subhat al-abrar)* by Abd al-Rahman Jami.

Dorn 429, f. 1 verso

P. 51. Il. 68. *Flying tortoise.* Miniature of Qazvin school, probably by Shaikh-Muhammad (Ashrafi, 1974, pp. 48–50, 91).

Gift for the Noble (Tuhfat al-ahrar)

by Jami. 1580s.

Dorn 426, f. 50

P. 52. Il. 69. Portrait of Shah Abbas I. Copy from a miniature by Riza-yi Abbasi.

Dorn 489, f. 77 verso

Il. 70. *The musician.* Signed below “Ustad Muhammad-Qasim”.

Dorn 489, f. 66.

P. 53. Il. 71. Four works by Riza-yi Abbasi arranged in a single album page: The *Love match* is signed although the signature is questionable (Canby, 1996, p. 211). On the other hand, there is a certain resemblance to the *Musician* attributed to Riza's pupil, Muhammad-Qasim (see il. 70).

The *Youth with a pipe*, even though unsigned and undated, may well be Riza's work of the late 1620s and early 1630s, considering its artistic merit and quality (Canby, 1996, p. 211).

Darvish Abd al-Mutallib. 1 *Jumada* I 1041 / 25 November 1631. While Abd al-Mutallib strangely resembles the *darvishes* from Riza's earlier illustrations, his features are unusually personal (Canby, 1996, pp. 142, 144).

The shepherd. The artist's signature, partly bled, reads: 25 *Dhu-l-hijja* [104]3 / [22 June 1634]. If the date is correct, this is the last dated, and probably the most

profound work of Riza-yi Abbasi.

Dorn 489, f. 75 verso.

P. 54. Il. 72. *The Simurg restoring Sam's son, Zal.* This mid 17th-century copy of the *Shahnama* contains 50 miniatures, including those signed by Riza-yi

musavvir. Some are ascribed to Muin

musavvir, a pupil of Riza-yi Abbasi.

PNS 381, f. 23 verso

P. 55. Il. 73. *Caesar's messengers bringing presents for Anushirvan.* Firdausi's *Shahnama*. 1052–1061 / 1642–1651.

Calligrapher Muhammad-Shafi ibn Abd al-Jabbar. Most probably painted by Muhammad-Qasim who adopted the style of Riza-yi Abbasi better than most.

Dorn 333, f. 855 verso

A PRIVATE MUSEUM

Muraqqa-albums

Muraqqa-albums constitute a special and striking part of the history of fine books in Iran. The albums represent a small museum of sorts, collected miniatures and drawings, *mashq* and *qita* writing samples, and pen tests. The composition designer arranged available material on the page, pasted in the margins and framed. Iranian practice in the genre, dating from the 15th century, eventually matured in the second part of the 16th century. Many surviving albums differ in artistic merit. Those produced by court workshops or commissioned by high officials are of particular interest in terms of content and design. The library holds five such albums, four coming from the Abbas I deposit in Ardabil, obviously designed in the last quarter of the 16th century and in a single concept: calligraphic samples arranged on a page and sometimes supplemented with a

small miniature or drawing. A large miniature would take a whole page, with calligraphic *bait*-distiches incorporated within the frame. The composers often attributed the miniatures and calligraphic samples. Even though not always credible, the attributions reflect the artist's ideas of contemporary and past styles and schools that are not to be ignored.

Dorn 489. The best known of the Library's albums was mounted in India in the second part of the 18th century on the «double miniature — double calligraphy» scheme. Contains works from the 15th to 17th century come from India and Iran (il. 58–60, 66, 69–71). Bound in gilt stamped covers of the second part of the 16th century (il. 27). Previously in possession of I. O. Simonich, Russian plenipotentiary at the Persian court (Vasilyeva, 2004b). 86 leaves. 42,5x20,5 cm.

Dorn 148. The album containing calligraphic samples of the 15th- and 16th century (the latest dating from 971 / 1563–1564), and nine miniatures (il. 65, 75) and pen drawings (il. 76–77). Gilt binding mentioned above (il. 25–26). 70 leaves. 36x23 cm.

Dorn 147. Writing samples (il. 28, 78) of noted 15th- and 16th-century calligraphers (the latest one dating from 967 / 1559–1560) and one miniature (il. 79). 56 leaves. 33x23 cm.

Dorn 488. The album containing miniatures (il. 81) and drawings from the Isfahan school (il. 80, 82) resembling the works of Riza-yi Abbas and Sadiq-beg Afshar, who contributed his share to the development of the Isfahan school and worked hard in the genre at that time. The varnished binding was designed by the ornamental artist who decorated the margins in some pages. 32 leaves. 36x25 cm.

Illustrations

P. 56. Il. 74. Pen exercise.

Dorn 489, f. 39 verso

P. 58. Il. 75. The composer ascribes the calligraphy to Mir-Ali, and the miniature of the *Youth with a book before his tutor* to Bihzad.

Dorn 148, f. 19

P. 59. Il. 76. *Lioness with chained bell.*

Dorn 148, f. 11 verso

Il. 77. *Lioness' head.* Both drawings attributed to Bihzad. He is known to have drawn lions, and artists liked to copy the drawings (Martin, 1912, vol. 2, pl. 86).

The *Lioness' head* is a fragment of a drawing closely resembling the one in Bahram-mirza's album (Roxburgh, 2005, p. 284).

Dorn 148, f. 51 verso

P. 60. Il. 78. A *mashq* by Muhammad-Qasim (center) and leaf fragments from several manuscripts.

Dorn 147, f. 42

P. 61. Il. 79. *The darvish*, miniature painted in the very late 16th century, somewhat similar to Sadiq-beg's and Riza-yi Abbasi's styles. Anyway, the "symbolic" landscape made in gold is very similar to that in

Riza's miniatures, the leaves in particular.

The design of the margins and framing of the poetic lines closely resembles the two album miniatures by Riza, one dated about 1610 (Canby, 1996, p. 97). The elegant decorated margins and the proportions attract attention — the upper margin larger than the bottom, in contrast to conventional parity of horizontal fields in all other leaves.

Dorn 147, f. 54 verso

P. 62. Il. 80. *Seated darvish.* Text-framed drawing. Lacquered flap.

Dorn 488, f. 24

P. 63. II. 81. *The captive* certainly derives from one of the multiple versions of the *Captive warrior* — Turkman ruler Murad Aq–Qyunlu (Martin, 1912, vol. 1, p. 5)

defeated by Shah Ismail in 1503 (Adamo-va 1996, p. 196). In this case, the prisoner wears late 16th-century clothes.
Dorn 488, f. 31

II. 82. *Man seated*.
Dorn 488, f. 27 verso

MASTERPIECES OF FINE BOOKS IN THE TIME OF TAHMASP I

The role of Shah Tahmasp I in the history of fine books is well known and indisputable. He not only invited excellent artists to his court, but also stimulated their work in every way and showed concern for the masters. Tahmasp inculcated in his younger relatives and high officials such a taste in books that they gave shelter and financial assistance to many book artists from the *kitabkhana* in Tabriz after its dissolution in the mid-16th century. The calligraphers, painters, designers and binders moving to other towns developed and promoted the aesthetic principles of the Tabriz school for decades.

This chapter considers five manuscripts copied and decorated in the reign of Tahmasp (1524–1576) in different towns in Iran: Tabriz, Shiraz, Ardabil, Herat, Mazandaran and, probably, also in Mashhad and Qazvin. The remaining sixth manuscript, made in Isfahan in the early 17th century, closely relates to Tahmasp and his age both in content and design.

The Ball and the Mallet (Guy va Chawgan) by Mahmud Arifi (Dorn 441)

The manuscript (62 l., 29x19 cm) dated 931 / 1524–1525 is remarkable in many respects. First and more important, the copyist was Tahmasp al–Husaini, second Safavid shah, and a young boy of 11. Tahmasp was born on 22 February 1514 and assigned to Herat as Governor of Khorasan Province at an early age. His tutor and regent was Qadi Jahan Qazvini–Husaini. In 1522, the young

prince returned to the court of his father, Ismail I, and came to the throne after his father's death in 1524.

There is evidence of Tahmasp studying calligraphy and painting with the famous master Dust–Muhammad. The great Bihzad might have come from Herat to Tabriz among his retinue and Ismail immediately appointed him Librarian. It seems logical that the young prince came to love fine books under the influence of Qadi Jahan to whom Tahmasp dedicated, in the first year of his reign, his copy of the poem *The Ball and the Mallet* by Arifi.

The choice of this work was by no means accidental. The small size, and the subject matter of Mahmud Arifi's poem, written in Shiraz for Mirza Abdullah ibn Ibrahim–Sultan as far back as 1438, suited the purpose perfectly. The poem describes a young prince meeting a mendicant *darvish* during a game of polo with his confidants and the *darvish* explaining the mystical (Sufi) meaning of the game's components. Moreover, Tahmasp was known as an enthusiastic polo player and was brought up in Sufi traditions.

Since the large and uncultivated writing of the eleven-year old Shah was far from perfect, a skilled calligrapher had to correct almost every word and even replace four complete pages. To conceal, or rather remove copying errors, a designer employed a special device enclosing each line in a bright ornamented rectangle, alternate gold and dark blue, with the words as if suspended on white cloudlets. As a result, the erased or rewritten character

elements, clearly visible with a naked eye, attract no attention.

As the manuscript was copied by the Shah, its decoration was to be produced in his own *kitabkhana* by well known artisans. Hence, we can see the major significance of *The Ball and the Mallet* for studies in Tabriz style during the early reign of Tahmasp.

The outside cover is an ornamental varnished field (Loukonine–Ivanov, 1996, p. 180, 183), the inner cover in vinous leather with centerpiece, corners, and framing cartouches in black gauze mounted on dark blue cardboard.

Inside decoration involves, in addition to the foregoing text ornamentation, a *shamsa*–rosette on the top leaf, double frontispiece, the *unvan*, several headings, and polychromatic fields of thick gold–sprayed paper.

Of particular interest are the 19 miniatures by different painters. The opening diptych is thought to be by Dust–Muhammad, with Bihzad's guidance and collaboration. Three miniatures are attributed to Aqa Mirak, one to Mir Musavvir, six to Dust–Muhammad, and three could be painted by Tahmasp and then touched up by a professional painter (Dickson–Welch, 1981, vol. 1, p. 240). The remaining miniatures probably come from the hand of Sultan–Muhammad. He might have been responsible for the polo scenes with expressive riders and graceful runners. On the other hand, the distinctive “perfect style” and the obvious resemblance to miniatures in the 1537–1538 copy of Hilali's *Shah and Darvish* (below) suggest

a later date for the polo scenes, about the 1530s (Ashrafi, 1974, p. 64). Significant in this respect are the small *darvish* figures in both manuscripts. This hypothesis, though contradicting the assumption of an integral design for the poem *The Ball and the Mallet*, has a historical rationale. In fact, the Turkic Qizilbash ruling elite, inherited by the young Shah from his father, never intended letting power out of their hands, and soon after Tahmasp's enthronement, they banished his tutor, Qadi Jahan, from the capital. It was not until a decade later that the mature Shah was strong enough to re-invite Qadi Jahan and make him Vizier. The manuscript was probably designed for the statesman and just left unfinished because of the disgrace, and the three remaining miniatures were completed after his re-appearance on the political scene.

In that case, the question is also whether the decoration and binding were simultaneous or created long after the copying.

One hypothesis, advanced by E. Bahari, is deserves notice here. The author believes that most of the book originated in Herat under Bihzad's supervision, thus dating from the period before Tahmasp's return to Tabriz in 1522; and the colophon date only indicates presentation to Qadi Jahan (Bahari, 1996, p. 188–189). One can only guess whether Tahmasp was capable of making the copy at the age of eight. Nevertheless, the hypothesis seems sound with regard to contributors from Herat, primarily an ornamental designer (probably Yari-*muzahhib*). Besides, the work was already in progress in the reign of Ismail, as confirmed by the opening double miniature (presumably associated with Bihzad). The scene is generally described as the *Audience with the Ruler*. While opening miniatures often show a real-life ruler, the middle-aged man sitting under a canopy is quite unlike Tahmasp. This man's features (high-arched eyebrows, broad and thick beard and luxuriant moustache, the turban

with plume and tassel) rather resemble the semi-historical, semi-legendary hero Iskandar whom Tabriz painters associated with Ismail I for various reasons (Nazarli, 2006, p. 61–67). Most probably, sitting in state is Shah Ismail, and the boy standing behind the throne is Prince Tahmasp.

Quite possibly, Qadi Jahan appears before the throne, with Ismail entrusting him with his son. The scene is also described as *Qadi Jahan Dispensing Justice* (Kerimov, 1980, pl. 23–24), relating to the episode in the left part of the diptych. In our opinion, the diptych certainly depicts an act of judgment but rather by Shah Ismail than by Qadi Jahan, actually taking place and relating to some political events.

The young Shah was the best possible subject for "portraiture" as a hero of celebrated poems. The standard "ideal prince" — "ideal ruler", maturing in due course but almost featureless, would long persist in manuscripts. *The Ball and the Mallet* is the first such poem and the earliest product of Tahmasp's workshop following old traditions and enriching them with the arrival of the Herat masters.

Remarkably, the Tabriz masters made a genuine masterpiece out of the manuscript of indifferent writing and illumination quality. Using specific artistic techniques, they neutralized the Royal calligrapher's errors and attained harmony in design fully conforming to the canons of the art. Even in comparison with their subsequent celebrated copies of Firdausi's *Shahnama* and Nizami's *Khamsa*, the copy of Arifi's *Ball and the Mallet* can be valued as the first Tahmasp project, a springboard for the imperious upsurge of the Tabriz school.

The Best of the Great (Ahsan al-Kibar) by Muhammad al-Husaini al-Varamini (Dorn 312) The text in the *shamsa*-bookplate on the top leaf of this copy of a Shiite prose story of the Twelve Imams, written in the 1340s,

reads, «For the Treasury of Supreme Sultan... Abu-l-Muzaffar Shah Tahmasp Bahadur-khan». Therefore, the book was deposited in Tahmasp's library, which is all we can say.

The manuscript (508 l., 38,5x26,5 cm) is full of mysteries, starting with the date of copying. In the colophon, the calligrapher, Khizr-shah, reports that he is 65 years old and serves in the Shah's private domain. The colophon shows the day: "4th day of the month of Rabi I..." followed by the year in alternate numbers and colons. The reading is uncertain. The first number is eight or nine replaced with eight; then comes three or two. Only the third number is apparently seven. Therefore, the *Hijra* year could be 837, 827, 937, or 927. The latter, first suggested by M. M. Dyakonov and Iu. S. Dashevsky, and justified recently by O. F. Akimushkin, seems preferable and means 12 February 1521. If so, the calligrapher worked for Shah Ismail and, most likely, copied the book in Tabriz.

Another mystery relates to the miniatures. They hold a special place in book art during the first part of the 16th century. Four of the total 39 are mediocre; and it is difficult to attribute the rest to any school, despite their superior merits.

Interestingly, some are painted on thin paper pasted on blanks in the text. Moreover, sketches and paints often cover the outline of the patch and spread onto the page of the manuscript. This suggests pasting sketches rather than finished miniatures, at least occasionally. Or else the painter may have wished to consolidate paper that was too thin in this way.

A mosque gable in the miniature *Hasan's First Sermon* shows a verbose inscription setting forth that, "In the reign of the Supreme Sultan... Abu-l-Muzaffar Tahmasp Bahadur-khan... [written] in the sacred month of *Dhu-l-hijja*... 932 [September 1526]... in the hand of a feeble slave, Qasim ibn Ali» (Akimushkin-Ivanov, 1968, p. 36–37). The latter circumstance enables an attribution to Qasim-i Ali, resident of Herat and a pupil

of Bihzad, and some conclusions about his individual creative style. However, O. F. Akimushkin noticed that the signing formula suggests that Qasim-i Ali was the skillful calligrapher making the inscription (Akimushkin, 2008). At the same time, a Turkish scholar, L. Uluç, discovered two more miniatures with architectural elements showing the same name. One reads, «...written by the slave Qasim», and other, “...written by the poor slave Qasim-ibn Ali”. Believing this to be the painter’s name, L. Uluç describes the integral creative style of the three miniatures and their resemblance to the portrait of Mir Sayyid Mustaufi from Bahram-mirza’s album attributed to the painter Malik Qasim (Uluç, 2006, p. 105–116). Theoretically speaking, Qasim could well have made both the miniatures and the gable inscriptions, thus immortalizing himself — according to Shah Tahmasp’s brother, Sam-mirza, Malik Qasim-*naqqash* (painter) Shirazi was an outstanding calligrapher mastering multiple writing styles (Dickson-Welch, 1981, p. 257). He died young in 947 / 1540–1541 and was probably the namesake of another man of Herat and contemporary of Bihzad, Qasim-i Ali first mentioned in Khwandamir’s *Summary of Events (Khulasat al-akhbar)* completed in 1498.

In any case, as L. Uluç demonstrates, the celebrated master of architectural decoration has some relation to Shiraz manuscripts of the 1520s. Indeed, our manuscript has the typical Shiraz-style frontispiece and typical all gold stamped binding of Shiraz.

Current doubt as to the authorship of the miniatures from *The Best of the Great* has no effect on their artistic merit. Of course, they differ from those coming from Herat, or even Tabriz. Moreover, the artist’s ironical treatment of the minor characters attracts attention, seeming quite improper in religious works generally avoiding pictorial decoration. However, the miniatures were certainly intentional in this Shiite manual

for the second Shiite Shah, a boy who loved amusing pictures (Nazarli, 2006, p. 73–74).

The Shah and the Darvish (Shah va Darvish or Shah va Gada)

by Badr al-Din Hilali (Dorn 459)

This small and elegant book (44 l., 21,8x12,5 cm) copied in 944 / 1537–1538 by calligrapher Kamal is flawless. Everything is on a superior level: the finest minute *nastaliq* writing, the soft pink paper with gold-spayed margins, the neat *unvan*-headpiece, the combination binding, gold-stamped on a varnished gold-ornamented ground, and finally, the three miniatures in Tabriz style.

The poet, Badr al-Din Hilali Astarabadi, was an elder contemporary of Tahmasp. He lived in Herat under the Timurids, protected by Alishir Navai, and remained there under the Safavids, probably knowing the future Shah in person. In 936 / 1529–1530, when Ubaidullah-khan of the Uzbek Shaibanids conquered Herat, he commanded the poet to be put to death for his fidelity to Shiism.

The *Shah and the Darvish* is a poem of platonic passion of the *darvish* for the Shah, an allegory of a mystic’s quest governed by love of God. This is the best possible subject identifying the protagonist with the young and handsome Tahmasp. The exquisite manuscript obviously derived from his court workshop in Tabriz. One may ascribe two of the miniatures to Abd al-Samad; and scholars attribute the third one, the *Shah meeting the Darvish in a Hunt*, to Sultan-Muhammad.

The miniature depicts a meeting of the two protagonists. The *darvish*, separated from the object of his love by rival intrigues, climbed a mountain where he lived the life of Majnun and befriended the beasts. In a spring hunt, the Shah chased the *darvish*’s favorite gazelle, bringing him to her protector. The miniature shows the gazelle “bowing in supplication” before the *darvish*, and the approaching Shah on horseback, sug-

gesting another portrait of Tahmasp.

The horses, slim-legged, with small and graceful heads, and long, fluffy-tipped tails are characteristic of Sultan-Muhammad’s work. The elegant horses appear both in the previous manuscript, the *Ball and the Mallet*, and in the next one, the *Golden Chain*.

The Golden Chain (Silsilat al-dhabab) by Abd al-Rahman Jami (Dorn 434)

The colophon indicates the calligrapher Shah-Mahmud al-Nishapuri completing the copy on 1 *Shaban* 956 / 25 August 1549 in Ardabil, east of Tabriz. However, Tahmasp had already transferred his capital from Tabriz to Qazvin, dismissing his *kitabkhana*, as early as 1548, due to the war against Turkey. Thus, one of the Shah’s best calligraphers lost his job and continued work in Ardabil for a time, probably at the court of Tahmasp’s brother, Sam-mirza. Then the calligrapher moved to Mashhad, where he stayed until his death in 972 / 1584–1585. However, the correct dating is only one part of our interest in the manuscript.

The book (82 l., 41,5x27 cm) contains two double miniatures, both showing Royal hunting scenes of no immediate relation to Jami’s poem. The manuscript concludes with an earlier miniature, judging by its defects, designed for no particular manuscript, kept elsewhere, and fairly neglected. Moreover, the original horizontal format only appears as a double-page miniature incorporated in the volume. The large size of the miniature evidently governed the size of the book. As regards dating, scholars generally agree about the 1460s or 1470s (Akimushkin-Ivanov, 1968, p. 13; Loukonine-Ivanov, 1996, p. 164, 168). G. A. Pugachenkova insists on the period between 1405 and 1415 however, with a location at Transoxiana, or rather Samarqand (Pugachenkova-Galerkina, 1979, pl. 1). Others had identified the Herat school until Robinson attempted to vali-

date an affiliation with Turkmen style, emphasizing, among others, the specific Turkmen caps (Robinson, 1991, p. 34). He also suggested that the man in the golden cap was Sultan Uzun Hasan (1467–1479), a ruler from the Turkmen White Sheep clan. However it may be, this clear and logical interpretation fails with regard to location — in Shiraz, Baghdad or Tabriz. Theoretically, one of Uzun Hasan's sons, all patrons of the arts, unlike their father, could have commissioned the work: thus, for instance, Khalil ruling in Shiraz presented his father with illuminated books. However, one could easily commission such pictures from a master of Herat as well.

In any event, there is an obvious relation between the miniature and the work of a painter from Herat (probably, Bihzad) illustrating Khusrau Dihlavi's poem *Hasht bihisht* of 1496 (Bahari, 1996, p. 166–167).

The mid 16th-century artist from Tabriz painting the other double-page miniature in our manuscript was certainly familiar with the "Turkmen" miniature. This is evident from some similar details, and the general layout — hunting scenes in a valley with mountains at the top and bottom. On the other hand, the later miniature is essentially different in bright coloring, abundant genre scenes, and the "dense population". Thus, the right part of the diptych contains 55 persons, and 36 domestic animals and wild beasts, and there are 43 persons and 43 animals in the left part. Scholars disagree as to the dating, and even the school. They refer to the Tabriz workshop of the 1540s (Akimushkin–Ivanov, 1968, pl. 42–43; Canby, 2004, p. 111–113), Qazvin of the 1550s, (Ashrafi, 1966, p. 6), or the Mashhad school between 1560 and 1565 (Akimushkin, 2003, p. 566). Among the painters, some favor Sultan–Muhammad (Kerimov, 1970, p. 219), and others his son, Mirza Ali (Dickson–Welch, 1981, vol. 1, p. 138–140; Canby, 2004, p. 111; Akimushkin, 2003, p. 566). We favor the former version.

In any case, they inserted the pictures into the book rather than painting on blank leaves: since the first quire has odd foliation (11 leaves), they pasted in the top leaf while adding the double miniature. This however, is of no help for the dating problem.

While the earlier miniature may refer to a hunting episode involving Uzun Hasan or one of his descendants, the later one allows the suggestion of Shah Tahmasp hunting. The diptych shows persons of high rank. On the right is a shooting archer under a canopy. On the left, two men with sabers ride a white and a gray horse. The beardless hunters represent the familiar type, the ever-young Tahmasp personifying the heroes of celebrated poems. However, as this is case of a "historical picture" rather than illustration for a literary work, the artist's approach should be more realistic. Tahmasp was 35 or 40 between 1545 and 1550. Meanwhile, there is a person of that age among the sportsmen — the one riding a speckled horse and shooting an arrow at the leopard. He wears a tasseled two-plume turban. This might be Tahmasp, quite realistic rather than ever young. The younger sportsmen are his brothers, Princes Bahram and Sam, and even sons (the younger one riding a camel with his mother or nurse). It is also quite possible that the woman sitting in a turret on the camel's back in the right part of the diptych is Tahmasp's elder, and favorite sister, Sultanum Mehin-banu.

Therefore, this is obviously Tahmasp's "family" hunting scene. This interpretation is consistent with the supposition that this miniature was presented by Tahmasp to his brother Sam–mirza (Welch, 1976, p. 20). If one agrees that the miniature derives from the court of Ibrahim–mirza, Governor of Mashhad and Tahmasp's nephew, one of the hunters should be the young Prince of the next generation of Safavids.

Comparison of the two miniature diptychs demonstrates the notable devel-

opment of Iranian fine arts in the seven or nine decades since the 1460s, from laconic grandeur to exuberant colors of fabulous reality.

The decorative design includes the *shamsa* and medallions on the top-leaf, containing the title and author, and the double-page frontispiece and multicolored, gold-sprayed margins.

As to the overall design, it would probably coincide with the binding date, that is 983 / 1575–1576. We have already dwelled on the importance of our only dated 16th-century binding and its inside decoration. The outside is covered with lacquer miniatures against a black ground (Loukonine–Ivanov, 1996, p. 180, 183). It is noteworthy that the painter was obviously nostalgic about the Tabriz canon.

We can now balance the facts to realize the cultural and historical value of the manuscript. Jami, working under the Aq–Qoyunlu Turkmen for a time, composed his *Golden Chain* poem in three books, dedicating the final part to an ideal ruler. An excellent court calligrapher from Tabriz copied the poem. The book contains splendid miniatures painted by highly-skilled artists at different times; the miniatures show two Royal hunts — most likely, Uzun–Hasan Aq–Qoyunlu and Tahmasp Safavid, both residing in Tabriz. One board shows a garden banquet: the king sitting in state among his courtiers, suggesting a canonical portrait of Tahmasp. The other shows battle scenes. Fighting the enemy is a noble action for a king, like hunting and feasting. Summing up, we conclude that the manuscript obviously refers to the idea of supreme power and the past grandeur of Tabriz. It is appropriate to mention here that Tabriz faced, in addition to Turkish assaults, a popular revolt between 1571 and 1573. Historians note that Tahmasp suppressed the revolt with no recourse to massacre or the devastation of his native place, and even granted substantial privileges to the citizens, in which case the old Shah, far from obeying

his sentimental feelings, rather followed a pragmatic approach by strengthening his frontier outpost against the enemy.

Who could have commissioned such an exceptional work as the *Golden Chain* a year after the Tabriz suppression and a year before Tahmasp's death? Could it be the old Shah remembering the passion of his young days? Was it one of his old dignitaries or relatives desiring to remind the Shah of the origins of his great State? In this connection, we should return to Ibrahim-mirza, Tahmasp's nephew. In 1556, Tahmasp appointed the sixteen-year old Prince as Governor of Mashhad, where he established his *kitabkhana*. Tahmasp became disillusioned with his nephew a decade later, and sent him to the remote province of Sabzavar. Then the Shah, re-inviting the Prince to the court, died in 1576, and Ibrahim was put to death the next year. Tahmasp and Ibrahim-mirza are known to have initiated several manuscripts together (Welch, 1976, p. 23), probably including the *Golden Chain*.

Our manuscript is a very rare case, which integrates most of the different components of the arts of the book from the 1460s or 1470s to 1575. The *Golden Chain* is a eulogy of Tahmasp's rule of more than five decades, and an epitaph of the rich past history and culture of Tabriz, doleful as it is.

The Tablets (Lavai) by Abd al-Rahman Jami (Dorn 256)

The calligrapher Mir Sayyid Ahmad al-Husaini al-Mashhadi al-katib copied the *Tablets* (65 l., 33x20 cm) in 978 /1570–1571 for Amir Sultan-Murad-khan, Governor of Mazandaran. We know that the calligrapher was a pupil of Mir Ali Haravi and for a long time worked with his master at Abd al-Aziz-khan's *kitabkhana* in Bokhara. In 1550, the artist returned to Mashhad and soon moved to Tahmasp's court in Qazvin. Then he went back to Mashhad, retaining his rank and allowance of court secretary-munshi. Having lost

his job and finding himself in financial straits, Ahmad al-Husaini was invited by Sultan-Murad-khan. The calligrapher returned to Mashhad after the khan's death in 1576 but Shah Ismail II soon invited him to Qazvin. When the new patron was killed in 1578, the artist went back to his native Mashhad where he died in 986 / 1578–1579 (Akimushkin, 2004, p. 64–68; Qadi Ahmad, 1947, p. 144–146; Qadi Ahmad, 1959, p. 138–141).

At one time, Qadi Ahmad, the reputed Persian biographer and historian, was a pupil of the calligrapher. In the second edition of his *Rose-Garden of the Arts (Gulistan-i hunar)* ca 1606, he mentioned a copy of Jami's *Tablets* made by Ahmad Mashhadi in Mazandaran (Akimushkin-Ivanov, 1968, p. 23–24, pl. 38; Loukonine-Ivanov, 1996, p. 202–203). The reference was obviously to our manuscript with its impressive calligraphy and overall design.

The margins of thick and heavily glossed paper ornamented in gold have a significant place in the design. They are very large, taking up four times the text space.

The manuscript contains several miniatures. The book opens with a large double-page insert miniature, the *Music majlis*. It was painted at an earlier date, obviously not for the book and generally ascribed to Mirza Ali, a son of Sultan-Muhammad. Indeed, the right page resembles Mirza's signed miniature of *Khusrau listening to Barbad's music* from Nizami's *Khamasa*, 1539–1543; and the left one shows a character (a gardener with a spade) from another signed miniature in that manuscript — *Shapur showing Khusrau's portrait to Shirin* (Ashrafi, 1967, p. 4–5, 20–21; Kaziev, 1964, p. 42; Kaziev, 1966, p. 91–201; Kerimov, 1970, p. 67).

Other miniatures are smaller to fit the text frame (16,3x9,3 cm). The first one showing the *Shah listening to the preaching darvish* indicates the best possible way to depict a patron. The Shah and the youth standing behind the *darvish* wear gold-woven robes and small white

turbans with a peculiar upright tassel. It seems probable that the unusual gear was the local fashion, and the men were Sultan-Murad-khan and his son.

The end double page has two miniatures, the *Youth and the Peri*, and the *Peri and two Divs*. In addition to the last three miniatures demonstrating signs of the Mashhad-Qazvin style of the 1560s and 1570s, and the diptych being obviously the work of a painter from Tabriz, probably in the 1540s, there is a marked resemblance in the treatment of the landscape. The question is whether these are sufficient to ascribe all the miniatures to Mirza Ali. Alternatively, was it some other painter mastering Tabriz techniques?

Interestingly, the miniatures on the varnished boards demonstrate a considerable similarity to the last three pictures and most likely belong to the same painter. The back cover miniature shows *Khusrau meeting Shirin on a Hunt*, the same characters appearing in the upper cover, sitting in the garden with their courtiers. The doublure is not quite typical: instead of openwork appliqué on brown leather, it has a "knobby" gold-stamp in a conventional composition — with center and corner pieces — which is significant for the outside decoration. Judging by the flap backbone, the binders intended a more bulky volume than the *Tablets*.

The large size most probably relates both to the boards, and to the diptych. In fact, the same relation was evident in Jami's *Golden Chain*. Both volumes have much in common, besides the author and their considerable size: prefabricated parts (the diptych and binding in the former case, and the calligraphy and two diptychs in the latter), the large colored margins and, finally, the varnished boards with miniatures showing the influence of the Tabriz- and Mashhad-Qazvin style. Incidentally, the Peri and the Div on the flap of the dated binding for the *Golden Chain* copy are not unlike the supernatural beings of the two concluding miniatures in the *Tablets*. The design dates are

also not far apart: 1574–1575 in the former case, and 1570–1571 in the latter.

One other manuscript in our holdings also deserves notice here, being much like the *Tablets* copy in terms of decorative design. The case is of the *Lovers' Delight* (*Nuzhat al-ashiqin*) by Ali ibn Mahmud (Dorn 478), likewise copied by Ahmad al-Husaini in 970 / 1562–1563, obviously at the court of Ibrahim-mirza in Mashhad. Both books have the same size, and the same design of dark- and pale blue margins. Moreover, the ornamental design is very similar on the outer covers for the *Delights* and the inner covers for the *Tablets*, and the miniature showing *Shah Mahmud Ghaznavi and Ayaz* much resembles pictures in the *Tablets*.

Shall we therefore suggest one workshop for all the three manuscripts? If so, which was it? Masters of Mashhad were responsible anyway. The *Tablets* might have been copied in Mazandaran with decorative work commissioned from Mashhad. No evidence is available to date of Sultan-Murad-khan's *kitabkhana*. If any, it disappeared after the khan's death in 1576, perpetuated in at least one splendid manuscript.

The Divan by Shahi (Dorn 417)

This is another case of converging copy- and design dates. The *Divan* was copied in 906 / 1500–1501 by Zayn al-din Mahmud *al-katib*, a pupil of Sultan-Ali Mashhadi. In seven decades it was framed with multicolored gilt ornamented margins and bound. The book (25 l., 26,5x17 cm) is decorated with the diptych — two tinted pictures already published by Martin (Martin, 1912, vol. 2, pl. 102) and ascribed by Kühnel to the painter Muhammadi Haravi (Kühnel, 1923, Pl. 66), a master of the Tabriz school staying in Herat during the 1570s. The artist was specially celebrated for his drawings depicting everyday life and common scenes.

Scholars particularly favored the left-page. The subject was alternately

described as *Dancing darvishes*, *Vagrant jesters*, or *Buffoon dance with goat-kids*.

R. Ettinghausen examining, among others, our picture, maintained that dancing performances in zoomorphic masks were customary in the Near East since ancient times (Ettinghausen, 1965). K. D. Kerimov on the other hand, believes that the picture represented “some rite rooted in an older ritual that, having lost the old meaning, survived as pure play... Originally, they performed the plays at spring tide, two or three weeks before New Year celebrations” (Kerimov, 1970, c. 72–73). Association with the spring and working in the fields is evident in the right-hand picture. Kerimov describes the scene as *Peasants giving ceremonial welcome to a young prince*, without relating it to the Nowruz — the New Year. In our opinion, the peasants (if any?) are not just “performing acrobatic exercises, accompanied by two musicians, tossing up their spades in a rhythmic dance” (Kerimov, 1970, p. 76). A tossed-up spade always falling point down may well represent a piece of reproductive magic, part of a fertility ritual. Considering the importance of the ritual, the attendance of a prince representing authority is readily explainable. The diptych will thus depict a rural spring ritual, with the right part dedicated to the agricultural rite, and the left one probably relating to stockbreeding.

The pictures are irrelevant to Shahi's collected poems and probably had other than decorative purposes. Important in this connection are the small rectangular frames meant for the text and left blank. It is also probable that the artist never thought of the pictures facing each other, the different size being inexplicable otherwise. Meanwhile, the double-page format provides an integral effect.

Another prominent feature is the varnished binding. The miniature on the back can be described as the *Hunting party resting*. It was probably an illustration for the *Shah and the Darvish* by Badr al-Din Hilali — *the Shah meeting a darvish*

in a hunt. The upper board shows a conventional scene of a *Prince's majlis*.

The young age of the prince would invite speculation about the recipient. Was it a son of Tahmasp? Another question concerns the date and place of binding. In terms of style, the miniatures on the boards may pertain to the Tabriz school in its heyday. However, the miniatures and the diptych were obviously made by the same painter. This is particularly evident in the figures of rider, horse and footman on the flap. Now it has been considered that the painter was, in all likelihood, Muhammadi of Herat, in the 1570s, or not before the 1560s. This period also seems valid for the gold-ornamented multi-colored margins. A gold ground is not particularly rare in varnished binding: two of four such bindings in our Library collections quite apparently date from the 1570s. The dating is also consistent with the inner cover decoration. The question is whether the decorative design was completed in Herat? Who was the patron — is another question. Solutions are yet to be investigated.

A Book of Shah Tahmasp I Conversations with Ambassadors (*Bayaz-i mukalama-i Shah Tahmasp ba ilchiyan*) (Dorn 302)

The colophon indicates that the book (73 l., 14x23 cm) was copied in 1010 / 1601–1602 “by sinner slave Ali-Riza-yi Abbasi... decorated by the Tabriz gilder Zain al-Abidin”.

This work has a background. In 1559, Bayazid, son of Sultan Suleiman II of Turkey, rebelling against his father and failing, took refuge in Iran. The Shah, however, surrendered the traitor son to the Sultan after two-year negotiations, for a large sum in gold. The conversations with the ambassadors, describing, in the name of Tahmasp I, his relations with the Ottomans since 1524, took place in 969 / 1562 — forty years before the date of copying. In the meantime, the Ottomans plundered Tabriz, and the

Safavids made a degrading peace with Sultan Murad III in 1590, ceding sizeable territories. Making the most of the breathing space, Shah Abbas I prepared for a new Turkish war, even seeking support from European countries and Russia. Why then should his favored calligrapher copy the *Conversations* two years before war broke out? Presumably, the Shah wished to demonstrate his peaceful disposition and adherence to political tradition: his grandfather not only made war but also negotiated with Turkey. Who should Abbas actually have in mind but the Sultan of Turkey? Since Shahs often presented Sultans with books for diplomatic reasons, the *Conversations* copy might have answered the purpose. The manuscript was not dispatched, however, due to changing circumstances. In 1603, Abbas declared war on the Ottomans, was victorious in 1606 and recovered the Iranian lands and his own personal glory. Just a few years after it was copied, Abbas deposited the book in Shaikh Safi mausoleum in Ardabil — it was of no use anymore, either as a present to the Sultan, or for the Royal library.

Notice that adherence to tradition also manifested on the artistic level. The manuscript contains two miniatures: one in Tabriz style — that is, along the lines of an extant school established under Tahmasp; and the other in contemporary Isfahan style. The “Tabriz” miniature is not inserted but painted in the text, indicating a specific intention.

The Isfahan miniature is also remarkable. In the foreground, there are fishers standing with their nets in the river. In the central section right, a rider — Shah Tahmasp, and a courtier on horseback protecting the Shah with a parasol; on the left a gross beardless man in a broad turban. A similar turban appears in a portrait of Timur-khan Turkaman, begun by Sadiq-beg Afshar in 1002 / 1593–1594 (or 1020 / 1612) and completed by another artist, Muin *musavvir*, in 1095/1683–1684 (Akimushkin-Ivanov, 1968, pl. 74). One

is tempted to identify Sadiq-beg as the *Conversations* painter, the more so as, being a resident of Tabriz and a pupil of the excellent local artist Muzaffar-Ali, he could well paint, or copy the “Tabriz” miniature. Sadiq-beg (Sadiqi) was born in a noble family in the Afshar Turkmen tribe and celebrated for his feats of arms, obstinate temper, excellent painting skills, and poetic and prose writings (Sadiq-beg Afshar, 1963; Welch A., 1976, p. 41–99). He was twice leader of Abbas’s *kitabkhana*, and twice yielded the palm the Shah’s favorite calligrapher, Ali-Riza, who copied the *Conversations*.

Nevertheless, the attribution of the “Isfahan” miniature to Sadiq-beg is problematic for several reasons. First, the fat man in a broad turban also appears in the miniature *Imperial ambassadors with gifts before Nushirvan* probably painted by Muhammad-Qasim. It is one of the 192 pictures in the copy of Firdausi’s *Shahnama* dating from 1052–1061 / 1642–1652 (Ashrafi, 1974, p. 119). Consequently, the figure from the *Conversations* copy is not a distinctive feature of Sadiq-beg’s work.

On the other hand, the landscape and the appearance of both riders bear a distant resemblance to the double-page miniature of the *Banquet* made in 1020 / 1612 by Sadiq-beg’s younger contemporary, the celebrated Riza-yi Abbasi of Isfahan (Akimushkin-Ivanov, 1968, Pl. 59–60; Adamova, 1996, p. 208–211). A certain resemblance is also evident with multi-figured compositions by Riza (Canby, 1996). Additionally, Riza painted the *River Fishing* (1029 / 1620) in Krakow Museum, though it does not resemble our case (Kopf, 1962, pl. 116). All undisputed works by Riza-yi Abbasi date from the 1610s and 1620s, while our miniature decorates an earlier manuscript. Was it added later? If so, why? The historical opportunity was lost, and the book with a missing picture could well have been deposited in Ardabil, as the evidence indicates. Of course, different dates of the two miniatures in the *Conversations* would

explain the difference in style. In this case, however, our suggestion of a specific artistic method would serve no purpose.

The book was designed by Sultan-Muhammad’s grandson, Zain al-Abidin *muzahhib* Tabrizi also acting as calligrapher and painter (Welch A., 1976, p. 212–213). Since only his Qazvin-style miniatures of the 1570s have been reported, nothing can be said either in support of or against his authorship of the *Conversations* miniatures.

The ornamental design involves several elements. The double frontispiece includes octagonal centerpieces with an undated *vagf* record of the Ardabil repository. (The *vagf* stamp has the date 1017 / 1608–1609.) The next double page has a luxurious *unvan* and gilt pattern between the lines. The remaining leaves have gold-sprayed text in a gilt frame.

The manuscript is stitched horizontally, pad-like. The binding was probably made earlier and intended for another manuscript. The outer covers are all gold stamped in a very intricate and elegant pattern: stamped birds in a conventional centerpiece and corners against the floral ground. Curiously, identical stamping is found in the binding for the copy of *Khusrau and Shirin* made three decades later (Welch A., 1973, p. 74). The doublures are somewhat bewildering because of the disproportional ornamental openwork in the central field, and the small, elongated framing cartouches. The gauze there is lost but one can trace a conventional and long established pattern, also used for the outer cover framing. The inner covers were probably restored in binding. The backbone was restored twice, as indicated by black leather strips pasted to the top and end boards, both differing from the cover leather.

The *Conversations* is one of the few Ardabil manuscripts requiring significant restoration. Some leaves at the end were much damaged; there is a gap in the text; many leaves were stuck together with damp and considerable parts of the text

were lost when they were separated. Since some mixture used for paper restoration and probably containing wax made the bloc thicker the back was restored again. When and how such heavy damage occurred is inconceivable, as the manuscript was copied in 1010 / 1601–1602 and delivered to Ardabil in 1017/1608–1609 or just a little later. One cannot imagine Abbas depositing a torn book there. This

seems to justify foreign visitors reporting the laxity of the Ardabil librarians (Borshevsky, 1984, p. 215).

Despite its imperfect text and appearance, the *Conversations* is very significant. On the one hand, the writing is unique to an extent, offering a different version as compared with Tahmasp's *Memoirs* (*Tazkira*) available now in multiple copies (Storey, 1972, v. 2, p. 857–858). On the

other, as the *kitabkhana* of Abbas I issued few finished books, the *Conversations* copy demonstrates the state of the art, the openness to new trends and fidelity to tradition. A quarter of a century after Tahmasp's death, with time and changing fashion, the *Conversations* reflected past esthetics in artistic techniques of the Shah Tahmasp I era.

Illustrations

P. 64. Il. 83. Left page of double-frontispiece.

Dorn 441, f. 3

P. 66. Il. 84. Binding and single frontispiece with rosette-*shamsa*.

Dorn 441, f. 1

P. 67. Il. 85. A darvish watches a polo game.

Dorn 441, f. 18

P. 68–69. Il. 86–87. Shah Ismail tries a criminal. Double-page miniature.

Dorn 441, f. 1 verso — 2

P. 71. Il. 88. A darvish looking at a broken mallet and a ball.

Dorn 441, f. 32 verso

P. 72. Il. 89. Colophon with a date.

Dorn 312, f. 508 verso

P. 73. Il. 90. The first sermon of Hasan. The date on gable: *Dhu-l-hijja* 932 / September 1526.

Dorn 312, f. 373

P. 82. Il. 91. Gilt stamped binding.

Dorn 312

Il. 92. Doublure.

Dorn 312

P. 75. Il. 93. Beginning of the poem with *unvan*-heading.

Dorn 459, f. 1 verso

Il. 94. Bookbinding.

Dorn 459

P. 76. Il. 95. A Shah meets a darvish during a hunt.

Dorn 459, f. 27

P. 77. Il. 96. At school.

Dorn 459, f. 10

P. 78. Il. 97. Left page of double-frontispiece.

Dorn 434, f. 3

P. 80–81. Il. 98–99. Uzun Hasan hunting.

Double-page miniature at the end of the book.

Dorn 434, f. 81 verso — 82

P. 82–83. Il. 100–101. Shah Tahmasp I hunting. Double-page miniature at the beginning of the book.

Dorn 434, f. 1 verso — 2

P. 84. Il. 102. Varnished binding.

Dorn 434

P. 85. Il. 103. Flap.

Dorn 434

P. 86–87. Il. 104–105. A musical gathering.

Double-page miniature.

Dorn 256, f. 1 verso — 2

P. 88. Il. 106–107. Miniatures on the last double-page: A *peri* and two *divs* (left) and A youth and a *peri* (right).

Dorn 256, f. 63 verso — 64

P. 89. Il. 108. A Shah listening to a preaching *sufi*.

Dorn 256, f. 10 verso

P. 90. Il. 109. Hunt. Back cover.

Dorn 256

P. 90. Il. 110. Flap.

Dorn 256

P. 91. Il. 111. Second page of the text.

Dorn 417, f. 3

P. 92. Il. 112. Beginning of the text with *unvan*-heading.

Dorn 417, f. 2 verso

P. 93. Il. 113. Dancing jester.

Dorn 417, f. 2

P. 94. Il. 114. Spring ritual.

Dorn 417, f. 1 verso

P. 95. Il. 115. Feast. Front cover.

Dorn 417

P. 96. Il. 116. Prince and *sufi*. Back cover and flap.

Dorn 417

P. 99. Il. 117. Beginning of the text with an *unvan* made by Zain al-Abidin.

Dorn 302, f. 2 verso

P. 100. Il. 118. Shah Tahmasp while watching men fishing sees ambassadors approaching.

Dorn 302, f. 46 verso

P. 101. Il. 119. Shah Tahmasp conversing with ambassadors.

Dorn 302, f. 65

P. 103. Il. 120. Gilt stamped binding.

Dorn 302

Il. 121. Doublure.

Dorn 302

Source references

Abramenko–Yastrebova, 2003 —

Abramenko I. V., Yastrebova O. M. "Oriental binding bibliography". *Vostochnyi sbornik*, National Library of Russia. St. Petersburg, iss. 6, p. 240–273 (in Russian).

Adamova, 1996 —

Adamova A. T. *Persian painting and drawing of the 15th–19th centuries from the Hermitage Museum: exhibition catalogue*. St. Petersburg.

Adamova–Ghuzalyan, 1985 —

Adamova A. T., Ghuzalyan L. T. *Miniatures in the Shahnama manuscript 1333*. Leningrad (in Russian).

Akimushkin, 1962 —

Akimushkin O. F. "Mir Imad". *An Album of Indian and Persian miniatures from the 16th to 18th century*. Introd. by A. A. Ivanov, T. V. Grek, O. F. Akimushkin; ed. by L. T. Ghuzalyan. Moscow, p. 60–71 (in Russian).

Akimushkin, 1993 —

Akimushkin O. F. "Notices on masters of hand-made books by Budak Munshi Kazvini". *Vostochnyi sbornik*, National Library of Russia. St. Petersburg, iss. 5, p. 94–138 (in Russian).

Akimushkin, 1994a —

Akimushkin O. F. "Baysunghur-mirza and his role in cultural and political developments in the Khorasan sultanate during the first three decades of the fifteenth century". *Peterburgskoe vosto-vedenie: literary miscellany*. St. Petersburg, iss. 5, p. 143–168 (in Russian).

Akimushkin, 1994b —

Akimushkin O. F. *Il murakka di San*

Pietroburgo : album di miniature indiane e persiane del 16–18 secolo e di esemplari di calligrafia di Mir Imad al-Hasani. Milano.

Akimushkin, 2003 —

Akimushkin O. F. "Arts of the book, painting and calligraphy". *History of civilization of Central Asia*. Vol. 5: *Development in contrast: from the sixteenth to the mid-nineteenth century*. Pt 1: *Iran and North Western Central Asia*. Paris, p. 555–585.

Akimushkin, 2004 —

Akimushkin O. F. *Medieval Iran: culture, history, philology*. St. Petersburg (in Russian).

Akimushkin, 2008 —

Akimushkin O. F. "On the miniatures of "Ahsan al-Kibar" from the Ardabil collection". *Oriental manuscripts: Proceedings of the International Conference "History in manuscripts — manuscripts in history"*, Saint Petersburg, June, 14–16, 2005. St. Petersburg, 19–29 (in Russian).

Akimushkin–Ivanov, 1968 —

Persian miniatures of the 16th and 17th century. Introd. by O. F. Akimushkin and A. A. Ivanov; ed. by Iu. E. Borshevsky. Moscow (in Russian).

Akimushkin–Ivanov, 1979 —

Akimushkin O. F., Ivanov A. A. "The art of illumination". *The art of the book in Central Asia, 14th–16th centuries*. UNESCO, p. 35–57.

Akimushkin–Ivanov, 2003 —

Akimushkin O. F., Ivanov A. A. "Persian manuscript book design in the 14th to 16th century". *Vostochnyi sbornik*, National Library of Russia. St. Petersburg, iss. 6, p. 160–184 (in Russian).

Aslanapa, 1979 —

Aslanapa O. "The art of bookbinding". *The art of the book in Central Asia, 14th–16th centuries*. UNESCO, p. 59–91.

Ashrafi, 1967 —

Ashrafi M. M. *Jami in 16th century miniatures*. Moscow (in Russian).

Ashrafi, 1974 —

Ashrafi M. M. *Persian and Tajik poetry in 14th to 19th-century miniatures in USSR collections*. Dushanbe (in Russian).

Bahari, 1996 —

Bahari E. *Bihzad: master of Persian painting*. London; New York.

Borshevsky, 1984 —

Borshevsky Iu. V. "Acquisition of the Ardabil manuscripts collection by Russia". *Development of humanistic traditions in national Oriental studies*. Moscow, p. 204–217 (in Russian).

Brend, 2003 —

Brend B. *Perspectives on Persian painting: illustrations to Amir Khusrau's Khamsah*. London; New York.

Canby, 1996 —

Canby Sh. R. *The rebellious reformer: the drawings and paintings of Riza-yi Abbasy of Isfahan*. London.

Canby, 2003 —

Canby Sh. R. "Safavid painting". *Hunt for paradise: court arts of Safavid Iran, 1501–1576*. Ed. by J. Thompson and Sh. R. Canby. Milan, p. 73–133.

Creswell et al., 1957 —

Creswell K., Ettinghausen R., Gratzl E.

"Bibliographie der islamischen Einbandkunst: 1871–1956". *Ars orientalis*, II, p. 519–540.

Dickson–Welch, 1981 —

Dickson M. B., Welch S. C. *The Houghton Shahnameh*. Cambridge (Mass.), vol. 1.

Ettinghausen, 1965 —

Ettinghausen R. "The dance with zoomorphic masks and other forms of entertainment seen in Islamic art". *Arabic and Islamic studies in honor of H. A. R. Gibb*. Cambridge (Mass.), p. 211–224.

Galerkina, 1970 —

Galerkina O. I. "On some miniatures attributed to Bihzad from Leningrad collection". *Ars orientalis*, VIII, p. 121–138.

Galerkina, 1984 —

Galerkina O. I. "A miniature painting of Sultan Husain at school (from M. E. Saltykov–Shedrin State Public Library collections in Leningrad)". *Kamal al–Din Bihzad: for the 525th anniversary: Proceedings of Research Conference*. M. K. Nurmuhamedov et al. (eds). Tashkent, p. 55–60 (*in Russian*).

Ivanov, 2008 —

Ivanov A. A. "On bindings for Iranian manuscripts from the 16th to 19th century". *Oriental manuscripts: Proceedings of the International Conference "History in manuscripts — manuscripts in history"*, Saint Petersburg, June, 14–16, 2005. St. Petersburg, p. 30–36 (*in Russian*).

Kaziev, 1964 —

Kaziev A. Iu. *Miniatures in a manuscript of Nizami's Khamsa*. Baku (*in Russian*).

Kaziev, 1966 —

Kaziev A. Iu. "Attribution of miniatures from a manuscript of the Lavah by Abd al–Rahman Jami, 978 (1570–1571)". *Studies and materials on architecture and art in Azerbaijan: collected papers*. Salamaj et al. (eds). Baku, p. 191–201 (*in Russian*).

Kerimov, 1970 —

Kerimov K. D. *Sultan–Muhammad and his school*. Moscow (*in Russian*).

Kopff, 1962 —

Kopff A. *Muzeum narodowe w Krakowie: historia i zbiory*. Krakow.

Kostygova, 1957 —

Kostygova G. I. "A Treatise on the calligraphy of Sultan–Ali Mashhadi". *Vostochnyi sbornik*. Leningrad, [iss.] 2, p. 103–163. (Trans. State Public Library; vol. 5) (*in Russian*).

Kostygova, 1963 —

Specimens of Iranian and Central Asian calligraphy, 15th to 19th century. Introd. by G. I. Kostygova; ed. by A. N. Boldyrev and A. L. Troitskaia. Moscow (*in Russian*).

Kostygova, 1975 —

Kostygova G. I. "A collection of Persian manuscripts". *From a history of manuscript and old–printed collections: studies, reviews, publications: collected research papers*. Leningrad, p. 81–95 (*in Russian*).

Kostygova, 1982 —

Kostygova G. I. "D. I. Dolgoruky manuscript collection in M. E. Saltykov–Shedrin State Public Library in Leningrad". *Oriental literature: historical and philological studies: yearbook*. 1975. Moscow, p. 59–66 (*in Russian*).

Kostygova, 2003 —

Kostygova G. I. "Persian manuscript collection acquired by the Public Library in 1829". *Vostochnyi sbornik*. National Library of Russia. St. Petersburg, iss. 6, p. 336–345 (*in Russian*).

Kühnel, 1923 —

Kühnel E. *Miniaturmalerei im islamischen Orient*. Berlin.

Loukonine–Ivanov, 1996 —

Loukonine V. G., Ivanov A. A. *Persian art*. Bournemouth; St. Petersburg.

Lowry, 1988 —

Lowry G. et al. *An annotated and illustrated checklist of the Vever collection*. Arthur M. Sackler Gallery. Washington (DC) [etc.].

Lowry–Nemazee, 1988 —

Lowry G., Nemazee S. *A jeweler's eye: Islamic arts of the book from the Vever collection*. Arthur M. Sackler Gallery. Washington (DC) [etc.].

Martin, 1912 —

Martin F. R. *The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century*. London, vol. 1–2.

Melikian–Chirvani, 2007 —

Melikian–Chirvani A. S. *Le chant du monde: L'art de l'Iran safavide: 1501–1736*. Paris.

Minorsky, 1923 —

Minorsky V. F. "At the price of Griboedov's blood". *Russkaia mysl'*. Prague; Berlin, t. 3/5, p. 333–345 (*in Russian*).

Nazarli, 2006 —

Nazarli M. D. *The two worlds of Persian miniature: towards a pragmatic interpretation of Safavid painting*. Moscow. (Orientalia et classica: Trans. Inst. for Oriental cultures and the antiquity. Russ. State Humanities Univ.; iss. 10) (*in Russian*).

Pugachenkova–Galerkina, 1979 —

Pugachenkova G. A., Galerkina O. I. *Central Asian miniatures*. Moscow (*in Russian*).

Richard, 1997 —

Richard F. *Splendeurs persanes: manuscrits du XII^e au XVII^e siècle*. Paris.

Robinson, 1991 —

Robinson B. W. *Fifteenth-century Persian painting: problems and issues*. New York; London.

Roxburgh, 2005 —

Roxburgh D. J. *The Persian album*,

1400–1600: from dispersal to collection.
New Haven; London.

Qadi Ahmad, 1947 —

Qadi Ahmad. *A Treatise on calligraphers and painters: 1596–1597 / 1005*. Introd., transl. and comments by B. N. Zakhoder. Moscow; Leningrad (in Russian).

Qadi Ahmad, 1959 —

Calligraphers and painters: a treatise by Qadi Ahmad, son of Mir–Munshi (circa A. H. 1015 / A. D. 1606). Transl. from the Persian by V. Minorsky, with an introd. by B. N. Zakhoder. Washington.

Sadiq–beg Afshar, 1963 —

Sadiq–beg Afshar. *Kanun–as–sawar (a treatise on painting)*. Introd., transl., comment. and notes by A. Iu. Kaziev. Baku (in Russian).

Shukurov, 1989 —

Shukurov Sh. M. *Medieval Iranian art*. Moscow (in Russian).

Stanley, 2003 —

Stanley T. “The rise of the lacquer binding”. *Hunt for Paradise: court arts of Safavid Iran, 1501–1576*. Ed. by J. Thompson and Sh. R. Canby. Milan, p. 185–201.

Storey, 1972 —

Storey Ch. A. *Persian literature: bibliographical review*. Transl. from the English,

rev. and enlarged by Iu. E. Bregel. Moscow, pt 1–3 (in Russian).

Suleimanova, 1985 —

Suleimanova F. *Miniature illuminations of Nisami’s “Hamsah”*. Tashkent.

Uluç, 2006 —

Uluç L. *Turkman governors, Shiraz artisans and Ottoman collectors: sixteenth century Shiraz manuscripts*. Istanbul.

Vasilyeva, 1996 —

Vasilyeva O. V. “Oriental manuscripts in the National Library of Russia”. *Manuscripta orientalia*. St. Petersburg; Helsinki, vol. 2, n. 2, p. 19–35.

Vasilyeva, 2003 —

Vasilyeva O. V. “A gift from Khusrau–mirza to Count Simonich”. *Vostochnaya kollektsiya*. Moscow, n. 3, p. 10–17 (in Russian).

Vasilyeva, 2004a —

Vasilyeva O. V. “Persian manuscripts in the Russian National Library: the Khanykov, Simonich and Dolgoruky collections”. *The Study of Persian Culture in the West: Sixteenth to Early Twentieth Century: International Conference, 24–27 June 2004*. State Hermitage. St. Petersburg, p. 41 (in English), 50–53 (in Russian).

Vasilyeva, 2004b —

Vasilyeva O. V. “Whose album was it?

History of a quest”. *Vostochnaya kollektsiya*. Moscow, n. 2, p. 28–42 (in Russian).

Vasilyeva, 2005 —

Vasilyeva O. V. “Oriental manuscript collections in the National Library of Russia”. *Pismennye pamiatniki Vostoka*. Moscow, [iss.] 1, p. 217–238 (in Russian).

Vasilyeva, in print —

Vasilyeva O. V. “On the gilt–stamped binding of Shahnama in the Top Kapi Museum (H–1513) and the binder Muhammad–Zaman ibn Mirza–beg Tabrizi”. *Shahnama Studies*, 2.

Welch A., 1976 —

Welch A. *Artists for the Shah: late sixteen-century painting at the imperial court of Iran*. New Haven; London.

Welch A., 1973 —

Welch A. *Shah ‘Abbas and the arts of Isfahan*. New York.

Welch S., 1976 —

Welch S. C. *Persian painting: five royal Safavid manuscripts of the sixteenth century*. New York.

English translation by: M. P. Dubanskaia

English editor: C. Melville, Reader in Persian History, University of Cambridge



Издательство «Российская национальная библиотека»
1910069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18

Подписано к печати 10.10.08. Формат 60х90 1/8. Печать офсетная.
Бумага Lumi Silk, офсет. Усл. печ. л. 8,3. Тираж 2000 экз. Заказ № 7140



ЗАО «КМБХ»
197101, Санкт-Петербург, Кронверская ул., 21